موسيقى الشعر العربي

الجزء الأول

دراسة فنية وعروضية

دكتور
حسني عبد الجليل يوسف



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٩

الإخراج الفنى

ماجدة البنـــا

بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــدمـــة

مرت الدراسات الخاصة بموسيقى الشعر بمراحل كثيرة ، اقتصر أكثرها على دراسة العروض . أما المستوى الصوتى فقد دُرِس فى إطار علم البديع ، وبعض الدراسات النقدية ، كما لم تتناول هذه الدراسات العلاقة بين التركيب اللغوى والأوزان الشعرية ، وتُرِك هذا الموضوع حبيس كتب البلاغة والنقد ، وكأنه لا يتصل بموسيقى الشعر ، كذلك لم تتناول هذه الدراسات ما يسمى بالتمثيل الصوتى للمعانى ، وهو موضوع أهملته الدراسات جميعها على أهميته .

وقد جمعت فى هذا البحث كل ما يتصل بموسيقى الشعر وكل ما يتعلق بالبناء الموسيقى للشعر العمودى والحر ، وحاولت أن أعالج ما رأيته من قصور ، أو نقص ، أو غموض وتعقيد ، وربطت فى دراستى بين الجانب النظرى والتطبيقى ، وربطت بين الدراسة العروضية والفنية ، وتناولت دراستى الأنماط الموسيقية لأنواع الشعر الثلاثة : الغنائى ، والقصصى ، والمسرحى .

وقد أضفت إلى دراستى الوصفية بعداً نقدياً ، محاولاً قدر المستطاع التجديد الملتزم ، ولم أحصر دراستى العروضية والفنية فى دائرة النقول التى تعتبر سمة لأغلب الدراسات التى تناولت موسيقى الشعر ، قديماً وحديثاً ، ورجعت لدواوين الشعراء

وللمجموعات الشعرية ، باحثاً عن أوزان الشعر ، وأنماط كل بحر ، وعن الصور والأشكال الموسيقية للشعر العربي ، وقد ساعدني ذلك على اكتشاف أنماط جديدة لبعض البحور قدمها شعراء مجيدون من خلال قصائد جيدة . كما اكتشفت أشكالاً جيدة للقصيدة المخمسة ولبعض الأشكال الشعرية والأوزان الجديدة .

وقد بدأت هذا الجزء بتحديد خصائص الوزن ، وعلاقة الإطار الموسيقي بالتركيب اللغوي ، وحددت المستويات الموسيقية للشعر : الإيقاعية ، والصوتية .

ودرست التمثيل الصوتي للمعاني ، والعلاقة بين الوزن والمحتوى الشعري . ثم تناولت علم العروض ، وأشرت إلى الصعوبات التي تقابل الدارس وقدمت دراسة متكاملة للعروض الشعري ، خلصتها من كل ما من شأنه أن يخرج العروض عن مهمته ، بوصفه علماً قياسياً يضبط به الشاعر إيقاعه ، ويتعرف به الدارس على بحور الشعر وأنماط كل بحر .

وقد فحصت قدراً كافياً من الشعر ، وتمكنت من الكشف عن بعض الأنماط التي لم ينص عليها العروضيون ، فكشفت عن مشطور للطويل ، والبسيط ، والسريع ، والمتدارك ، ومشطور للرجز درس ضمن السريع .

كما كشفت عن مجزوء للكامل ، والمنسرح ، وكشفت عن مجزوء للمديد درس ضمن الرمل ، كما كشفت عن منهوك للوافر .

وعلى الرغم من أنني لم أحصر دراستي في إطار النقول ، فقد جعلت القديم منطلقاً أصيلاً لي ولم تخرج محاولتي لدراسة العروض عن الأسس والقواعد القديمة ، كما أنني فندت آراء من شكك في صلاحية التفاعيل ، وأثبت صلاحيتها لأن تكون مقاييس وضوابط للإيقاع الشعري ، وقدمت لكل بحر نماذج شعرية ، بعد دراسة أنماطه العروضية .

ثم درست القافية ، والقافية الداخلية ، وأنواعها ، والتكرار الصوتي ، ودرست أنماط هذا التكرار ، فتناولت التقسيم ، ورد الأعجاز على الصدور ، والمجاورة ،

والازدواج ، والتطريز ، والتشطير ، وتشابه الأطرف ، والترديد ، والتذييل ، والتعطف ، والإرصاد والتسهيم والتفويف ، والتسميط ، والموازنة .

ودرست التناسب بين الإطار الموسيقى والبناء اللغوى للشعر ، فتناولت ظواهر تمام الإطار الموسيقى دون البناء اللغوى وذلك من خلال مصطلحات القدماء وهى :

الحشو ، والاستدعاء ، والتتميم ، والإيغال ، والاعتراض ، والالتفات . وتبين لى أن الشاعر المجيد قادر على الوصول إلى التناسب بين البحر الشعرى ، والبناء اللغوى دونما تدافع بينهما أو حشو . كما تبين لى أن هذه الظواهر تتصل بالشعر الحر مثلما تتصل بالشعر العمودى . ثم تناولت ظواهر تمام البناء اللغوى دون تمام الإطار الموسيقى من تدوير وتضمين واستدارة ، فى الشعر العمودى ، والشعر الحر. ووصلت إلى نتائج مهمة تلقى ضوءًا على خصائص الإطار الموسيقى للشعر العربى . وتناولت الوزن والضرورات الشعرية ، ما يتصل منها ببناء الكلمة ، وما يتصل ببناء الجملة ، ووجدت بعض الضرورات التى يضطر فيها الشاعر إلى وضع الكلام فى صورة يكون فيها ترتيب مواده على غير ما ينبغى من التقديم والتأخير ، وتبين لى أن هذه الضرورات تبعد الشعر عن الفصاحة ، ومن ثم تبعده عن أن يكون بليغاً جيداً .

وبعد فإننى آمل أن يجد قارئ هذا البحث فى هذا الجزء وفيما يليه الفائدة المرجوة ، وأن أكون قد أفدت الدارسين بما قدمت من محاولة للتعرف على أبعاد التشكيل الموسيقى للشعر العربى .

والله ولى التوفيق .

دكتور حسنى عبدالجليل يوسف

مدخل

١ ـ الإطار الموسيقى للشعر العربى

اتفق أكثر القدماء على أن الشعر يقوم على أربعة أركان : وهى اللفظ ، والوزن ، والمعنى والقافية فهذا هو حد الشعر لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر ، لعدم القصد والنيه كأشياء اتزنت من القرآن(١) .

ويرون أن الوزن أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها خصوصية(٢) ويرى بعضهم .. أن القافية شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر ولايسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية : (٣) .

وذكر السكاكى فى مفتاح العلوم أنه قد ألغى بعضهم لفظ المقفى من تعريف الشعر بأنه عبارة عن كلام موزون مقفى . وقال : إن التقفية وهى القصد إلى القافية ورعايتها ، لا تلازم الشعر ، لكونه شعراً بل لأمر عارض ، ككونه مصرعاً ، أو قطعة ، أو قصيدة أو لاقتراح مقترح ، وإلا فليس للتفقية معنى غير انتهاء الموزون ، وأنه أمر لابد منه ، جار من الموزون مجرى كونه مسموعاً ، ومؤلفه ، وغير ذلك ، فحقه ترك التعرض(٤) .

ويرى الأستاذ العوضى الوكيل أن تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى « يلفت النظر إلى ركن يراه جمهور كبير من الأدباء وعلماء الأدب ضرورياً ولازماً للشعر ، وهو ركن الموسيقى التى تتمثل فى الأوزان من ناحية ، وفى القوافى من ناحية أخرى ، فهو بهذه المثابة جزء من التعريف الصحيح للشعر عند هؤلاء »(٥) .

والقصيدة العمودية التقليدية ـ كما وردت فى شعر الجاهليين وشعراء صدر الإسلام ومن بعدهم حتى يومنا هذا ـ هى تلك القصيدة التى ينهج فيها الشاعر نهجاً متوازنًا ، سواء أكان ذلك فى البحر أم القافية .

وإذا كنا لا نستطيع أن نتصور شكلاً للرواية أو المسرحية إلا من خلال الموضوع ، وحركة الحدث فى الزمان والمكان ، فإننا نستطيع أن نتصور شكل القصيدة العربية دون الحديث عن الموضوع أو المحتوى ، فللقصيدة وزن يتشكل فى إطاره البيت الشعرى ، سواء أكان تاماً ، أم مجزوءاً ، أم مشطوراً أم منهوكاً .

كما أننا قادرون على وصف القصيدة من خلال الحديث عن نوع القافية ورويها ونظمها سواء أكان ذلك فى القصيدة ذات القافية الواحدة أم القوافى المتنوعة .

وقد كان الخليل بن أحمد أول من جرد القصيدة العربية ، واكتشف لها أنماطاً موسيقية مستقلة عن المحتوى الشعرى . واستطاع أن يحدد للقصائد التى تتفق فى موسيقاها وزناً سماه البحر ، كما استطاع أن يكشف علاقة هذا الوزن التام بما جاء منه مجزوءاً ومشطوراً ومنهوكاً ، وأن يحدد أوجه الاختلاف بين البحور المتشابهة ، واستطاع أن يكشف عن خمسة عشر بحراً ، وعن الأنماط الموسيقية لكل بحر ، ثم جاء الأخفش واكتشف بحرًا آخر سماه المتدارك .

وما زال جهد الخليل منطلقاً للدراسات الموسيقية للشعر العربى ، على الرغم من أنه يحتاج إلى شئ من إعادة النظر ، وبخاصة فما يتصل بتلك الكثرة الهائلة من مصطلحات الزحافات والعلل ، أما فيما يختص بالتفاعيل فإن الخليل كان دقيقاً دقة متناهية بحيث إن هذه التفاعيل تمثل مقياساً أميناً ودقيقاً للشعر العربى ، على الرغم مما يحاوله بعض الدارسين من وسم هذه التفاعيل بعدم الدقة . وسوف نناقش ذلك فى حينه .

وأساس البيت الشعرى عدد من التفعيلات يتكرر فى كل بيت من أبيات القصيدة بنسبة واحدة ، وتختلف هذه التفعيلات من حيث النوع والعدد ، حسب البحر الذى ينظم فيه الشاعر ، ولنتأمل هذين البيتين لجميل بثينة ، لنتبين معاً ملامح الإطار الموسيقى للشعر العربى .

يقول جميل : (٦)

ألا ليت أيام الصفاء جديد ودهراً تولى يا بثين يعود
فنغنى كما كنا نكون وأنتم صديق وإذ ما تبذلين زهيد

هذان البيتان من بحر الطويل ، والوزن العام لهما كما يلى :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

وهذا الوزن نمط من أنماط بحر الطويل ـ ففى الشطر الأول للأبيات نجد عدداً خاصاً من الحروف المتحركة والساكنة ونجد فى الثانى عدداً أقل منه وجاء ترتيب المتحركات ، والسواكن ترتيباً خاصاً بهذا البحر . ولنتأمل قول المتنبى[٧] .

فؤادك ما تسلّيه المدام   وعمر مثل ـ ما نهب اللئام
ودهر ناسه ناس صغار   وإن كانت لهم جثث ضخام

وكذا قول الأعشى[٨] :

ألا يا قتل قد خلق الجديد   وحبكِ ما يمحُّ وما يبيدُ
وقد صادت فؤادك إذ رمته   فلو أن أمرأً دنفا يصيدُ

نجد أن قصيدتى المتنبى والأعشى اللتين اقتطعنا منهما هذه الأبيات من بحر الوافر . والوزن فى القصيدتين :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وعدد الحركات والسكنات فى كل شطر تسعة عشر متحركاً وساكناً وهذا الوزن يختلف عن الطويل فى ترتيب الحركات والسكنات إلى جانب اختلافه فى عددها ، ومن هنا يختلف إيقاعه عن إيقاع بحر الطويل .

فإذا تأملنا القافية فى القصيدتين ، نجد أنهما مختلفتان ، ففى الأولى نجد أن حرف الروى هو الميم المتحركة المسبوقة بالألف ، وفى الثانية الدال المتحركة المسبوقة بالياء .

وقصيدة الأعشى تتحد مع قصيدة جميل فى الروى والحروف السابقة له . والقوافى جميعها تتحد فى الوزن أو الإيقاع وإن اختلف البحر . فالبحور قد تتحد على اختلافها فى القافية ، وقد تتعدد قوافى البحر الواحد .

فإذا تأملنا بعض القصائد ، أو قصيدة واحدة ذات قافية ووزن واحد نجد أنه ، مع وحدة الوزن والقافية ، تختلف الألفاظ والمعانى والوسائل الإيقاعية التى يستخدمها الشاعر فى قصيدته ، بحيث يتحقق التنوع فى الوحدة .

ويرى أستاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن : « أن الشعراء القدماء ، كانوا يعولون على المزج بين ظاهرتين تغلبان على نماذج هذا الشعر ، وتشيعان فى أساليبه منذ أقدم شعرائه هما : التكرار الصوتى والتقطيع اللغوى . وفيما يتصل بظاهرة التكرار الصوتى فقد كان الشاعر الجاهلى يسعى إلى تحقيقه من طريقين متقابلين : أحدهما نمطى يتصل بنظام القصيدة القديمة ، كما كانت قد استقرت عليه عبر تاريخها الطويل وهو الالتزام بقافية واحدة ، وبحر واحد ، يحدث بهما الشاعر إيقاعاً صوتياً واحداً فى القصيدة جميعاً .

والثانى إبداعى يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة فى إحداث أصوات بعينها تتكرر فى كل بيت على حده ، فتخلق فى داخله جناساً صوتياً يختلف من بيت إلى بيت فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى وقوافيها الثابتة ما يصح أن نسميه طباقاً صوتياً[9] فالشاعر يختار الألفاظ التى تتوافق فيما بينها ، من حيث الإيقاع المجرد ، لتكون فيما بينها إطاراً ، أو شكلاً موسيقياً ، هو ما يسمى بالوزن أو البحر ، وتتوافق فيما بينها من حيث الجرس أو الصوت حيث يراعى نوعاً من التوافق الصوتى بين مخارج حروف الكلمات والجمل ويسمى علماء البلاغة ذلك بالفصاحة ، وقد قالوا فى فصاحة المفردات « أن تخلو الكلمة عن إجتماع المتقاربين فى المخرج لاسيما حروف الحلق ، وإن لفصاحة المفرد سبباً آخر هو أن يكون له فى السمع حسن ومزيه »[10] .

أما فصاحة الكلام فقد قالوا فيما يتعلق بالجانب الصوتى : « أن يخلوا الكلام من اجتماع حروف متماثلة ثقيلة »[11] .

فالقوانين التى يخضع لها الشاعر فى تأليف الجمل بعامة ، هى قوانين التوافق لصوتى وعدم التنافر ، ومن هنا تتمثل الموسيقى الشعرية فى إطارين أساسيين :

الأول : التوافق الإيقاعى الذى يمثله الوزن .

والثانى : التوافق الصوتى ، الذى يتمثل فى تناسق مخارج الحروف فى الكلمة والجملة والبيت الشعرى ، ويتمثل هذا التوافق الصوتى فى مظهرين :

الأول : توافق صوتى يحاول فيه الشاعر اختيار كلمات بعينها ليحدث بها جناساً صوتياً .

والثانى : توافق صرفى ، هو الذى يتحقق من خلال ما يسمى بالإيقاع الداخلى للكلمات الذى يتمثل فى توافق الوزن الصرفى للألفاظ فى البيت . ولا شك أن اللغة العربية تتيح للناظم فرصة كبيرة للنظم بها ؛ فأكثر ألفاظها تتحد فى مجموعات يجمعها وزن صرفى واحد فهناك على سبيل المثال مجموعات لفظية وزنها : فَعَل ، فَعِل ، فِعَل ، فَعُل ، فَعِل ، فُعْل ، فُعُل ، فِعْل ، وهناك فاعل ، فاعول ، فَعُول ، فَعيل ، مفعول متفاعل وتُفاعل ومفتعل ، ومتفعل ، ومستفعل ، وغير ذلك مما يمكن التعرف عليه بمراجعة كتب الصرف العربى ، « فالألفاظ العربية والتراكيب العربية تجرى على السليقة الموسيقية »[١٢] .

واللغة العربية لغة الوزن فى أصلها ومنشئها وفى معناها ومنباها ، كما أنها لغة التوافق الصوتى والإيقاعى ، فالحروف تتبدل وفقاً لقانون التماثل والتوافق الصوتى .

ففى صيغة افتعل نلاحظ عدة تغييرات فنجد فى إطار هذه الصيغة على سبيل المثال :

اكتمل ، وازدهر ، واصطبر . والتغيير الذى حدث فى ازدهر جاء وفق قانون المماثلة والتوافق : « فالزاى صوت مجهور ، أى أن الوترين الصوتيين يهتزان بشدة عند النطق به . أما التاء التى كنا نتوقعها فى وزن افتعل من المادة « زهر » ليكون الفعل « ازتهر » فهى صوت مهموس ، أى لا يتوتر الوتران « الصوتيات عند نطقها . وما حدث يتلخص فى أن الوترين الصوتيين فى نطق الزاى استمر بعد المدة الوجيزة جداً التى ينطق فيها صوت الزاى ، فأعضاء النطق فى الإنسان دقيقة ، ولكن لدقتها حدود .

لقد استمر توتر الوترين الصوتين عند النطق بما كان يظن أنه سيخرج تاء وهنا نطقت الدال[١٣] .

فالقاعدة الصرفية ليست قاعدة جامدة ، ولكنها تخضع لقانون التماثل والتوافق الصوتى وهذا القانون هو الذى يجعلنا نحذف بعض الحروف كما فى فعل الأمر والفعل المجزوم إذا كان أجوفاً مثل : قال : قل أو إذا كان مثالاً مثل (وثق : ثق ، ولم يثق) فالقوانين الصرفية تخضع لقانون التماثل الصوتى .

ونحن لانغالى حين نقول إن اللغة العربية هى « لغة التوافق وحسبنا أن نلاحظ فى تركيب المفردات أن الوزن هو قوام التفرقة بين أقسام الكلام فى اللغة العربية »(١٤) .

ولو تأملنا لغتنا العربية لوجدنا أن أنساقها ونظامها ، فى بناء الجملة ، وفى بناء الكلمة ، هو ذلك النظام الذى وصلنا فى الشعر القديم .

لقد نمت هذه اللغة فى أحضان الشعر الجاهلى ، فالشاعر القديم قد اتجه إلى اللغة التى كان متصلاً بها ، لكونه عضواً فى مجتمع يتحدث بهذه اللغة ، وراح ينتقى منها كلماته ويصوغ من تلك الكلمات أنساقه الشعرية محاولاً التوفيق بين هذه الكلمات وبين النسق الذى يحقق به إيقاعاً ، ومن هنا كانت حاجته الماسة إلى كلمات جديدة ومشتقات جديدة وأبنية جديدة تتوافق مع تلك الخصوصية التى سيقدم بها ذلك النوع المتميز من الكلام ، لقد كانت حاجته إلى هذه الكلمات والمشتقات ، وحاجته إلى تهذيب تلك الكلمات وتثقيفها أكثر من حاجة المحارب ، والراعى ، والتاجر ، والكاهن ، والزارع ، والحكيمم ، والزعيم ، ولهذا نمت اللغة على يد الشاعر ، ونما الشعر بنمو هذه اللغة . إن وجود أكثر من صيغة لجمع تكسير واحد رباعية أو ثلاثية أو خماسية على سبيل المثال لا يمكن أن يؤوّل فقط باختلاف القبائل أو اللهجات ، وإنما هناك هذا الإطار الجديد الذى بدأ ينتظم الكلمات فينظمها ويبنيها على نحو يتفق وهذا الإطار المتميز .

إن سارتر يرى أن « الشاعر أبعد مايكون عن استخدام اللغة أداة » .

وأنه « فى الأعم تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات ولكن هذه الهيئة لاتشترك فى شئ مع ما يطلقون عليه عادة : شكل الجملة النحوى إذ إن هذا الشكل لاسلطان له على تكوين المعنى »(١٥) .

ولهذا فإنه يرى أن الكلمات لا اللغة هي مادة الشعر . ولكن الأمر يختلف فى العربية ، ففى إطار الإصابة تتحدد خصوصية الدلالة فيتولد النحو . وإن الجملة إذا ولدت شعرية ، فإنها لابد أن تتفق مع النماذج العليا لهذه اللغة ، تلك النماذج التى وصلت إلينا شعراً ، وقرآناً عربياً مبيناً ، فالجملة العربية تتفق والقوانين التى تخضع لها الجملة الشعرية ، لأنها لغة شعرية المنبت وشعرية القاعدة ، والقوانين ، فليس هناك انتهاك لقاعدة أو انحراف عنها ، حيث إن هذه القواعد قد استنبطت من أنماط لغوية طوعت للشعر فجاءتنا شعرية بمبناها ومعناها وقوانينها .

يقول العقاد : « نُريد باللغة الشاعرة أنها لغة بنيت على نسق الشعر فى أصوله الفنية الموسيقية ، فهى فى جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات لا تنفصل عن الشعر فى كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء[١٦] .

ولهذا فإن ما يسمى بالضرائر فى الشعر ــ إلى جانب قلته يمثل خروجاً عن الأنماط الشعرية الأصيلة ، وفى نفس الوقت يمثل خروجاً عن الأنساق اللغوية . فليس هناك تدافع وصراع بين البنية اللغوية والبنية الشعرية إذا أخلص الشاعر لصنعته وتعامل مع لغته تعاملاً واعياً عميقاً .

وقد استخدم بعض النقاد مصطلحات شى فى الحديث عن موسيقى الشعر ، ومن ذلك الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية ، والموسيقى الظاهرة والموسيقى الخفية .

وبادئ ذى بدء فإننى أرى أنه ليس هناك موسيقى داخلية ، وأخرى خارجية ، بل إن هناك موسيقى واحدة تتراكب فيما بينها ليس منها خارج وداخل ، لأن عناصرها الصوتية والمعنوية تمثل معزوفة ذات نسيج متداخل .

أمّا مصطلح الموسيقى الظاهرة والخفية ، فيبدو لى أن هناك خلطاً بينهما من ناحية ، وبين الموسيقى الهادئة والموسيقى الخفية من ناحية أخرى . فالموسيقى الهادئة نوع من أنواع الموسيقى الظاهرة التى تقوم على التشكيل والتنسيق الصوتى وتخضع لقانون التوافق والتماثل الصوتى ، أما الموسيقى الخفية فإنها تقوم على التنسيق المعنوى وتأتى فى المقام االأول من علاقات التوافق والتضادبين المعانى دون المبانى من حيث تشكيلها الصوتى .

وإذا كانت الموسيقى الظاهرة تتعلق بالمبانى ، والخفية تتعلق بالمعانى فما وضع البحر وعلاقته بهذين النمطين من الموسيقى .إن البحر ينتظم المبنى والمعنى على حد سواء ، وهو إطار لا وجود له إلا عند تشكله فى ألفاظ ، فهو من حيث كونه إطاراً للمبانى يمثل نمطاً متميزاً ومحسوساً من الموسيقى لأنه قد ينتظم ألفاظاً عارية من التوقيع ، فى حين يظل التوافق الإيقاعى ، ويمكن أن نسميه بالايقاع أو الإطار ، أو الشكل ، وقد تفى هذه المصطلحات بالمراد وقد يكون « الوزن » أقربها دلالة عليه .

فالوزن الموسيقى إطار ينتظم ألفاظاً وتراكيب من خلال إيقاع متميز يمكن التعرف عليه مجرداً من خلال رصد الحركات والسكنات مطلقة ، ثم استخدام التفاعيل للتمييز بين كل وزن وآخر وهو ما سوف نتعرض له فى القسم العروضى .

أما الموسيقى الظاهرة سواء أكانت عالية الجرس أم هادئة هامسة فإنها تقوم على الإيقاع الصوتى . فى حين تقوم الموسيقى الخفية على علاقات المعانى بين الألفاظ أو التراكيب .

فالموسيقى الظاهرة موسيقى مسموعة تقوم على التأثير على حاسة السمع الذى ينعكس أثره على الوجدان والفكر .

أما الموسيقى الخفية ، فإن تأثيرها يبدأ من الفكر والوجدان ، ثم ينعكس على الحواس ، ولأن الشعر بنية متراكبة فإنه يصعب التعرف على مثل هذه التأثيرات ، وإن أمكن افتراض اختلافها ، أو أمكن وصفها نظرياً . فالموسيقة الخفية تعتمد على التأثيرات الذهنية والتخييلية ، ومن ثم فلابد أن يتحقق نوع من الفهم لما فى الشعر من معانٍ ، أما الموسيقى الظاهرة فإنها تحدث أثرها حتى وإن لم يفهم المتلقى ما فى الشعر من معانٍ وأخيلة . فقد نطرب لشعر لانعى معانيه تماماً ، بل إننا قد نطرب لشعر لا نعرف لغته ؛ ولكن الموسيقى الخفية تأتى فقط من الشعر المفهوم ، ويزيد تأثيرها كلما ازددنا فهماً ووعياً بالعمل الشعرى .

ومن هنا فإن تعاملنا مع الترادف والتقابل والتطابق لا يكون فقط بوصفها محسنات بديعية معنوية ، لا عمل لها سوى تقوية المعنى ، وإنما أيضاً من منطلق ما تحدثه من

موسيقى خفية ، وحركة نفسية وفكرية فى قارئ الشعر أو سامعه .

وقد استطاع الدارسون القدماء الكشف عن أنماط كثيرة من الوسائل الموسيقية التى استخدمها الشعراء فى إطار التنسيق الصوتى ، والتجنيس ، فى إطار علم البديع ، ولكنهم فى بعض النواحى لم يفصلوا بين الشعر والنثر ، ولم يحاولوا إظهار خصوصية هذه الوسائل فى الشعر – وهذه الوسائل تمثل فصولاً فى علم البديع ، فهناك السجع ، والجناس ، والتصريع ، ورد الأعجاز على الصدور ، والتوشيح ، والتطريز ، والتقسيم والتشطير ، والمجاورة ، والتذييل والتفويف وغير ذلك .

ولا شك أن هذه الوسائل البديعية وغيرها مما ستناوله بالدراسة تتعلق بالتنسيق اللفظى وبعضها بالتنسيق المعنوى . فهى فى المقام الأول نوع من الهندسة الصوتية التى يعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار . ولا شك أن تكرارًا الصوتى سواء أكان تكرار لعبارة أو مقطع ، أو تكراراً لكلمة أو حرف ، لا يتقيد بالتصنيفات التى ذكرناها أو التى ستتناولها وإنما قد يتجاوزها ، فالشاعر المجيد يستطيع أن يستخدم من التقنيات والوسائل الصوتية ما يثرى عمله . ويجعل عمله الفنى أشبه بمعزوفة موسيقية متعددة الأبعاد .

وتحدثنا الشاعرة نازك الملائكة عن القيمة الفنية للتكرار الصوتى فتقول : « إن التكرار يضع فى أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر . وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التى يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها .

أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما .

إنَّ التكرار يخضع للقوانين الخفية التى تتحكم فى العبارة وأحدها قانون التوازن . ففى كل عبارة نوع من التوازن الدقيق الخفى الذى ينبغى أن يحافظ عليه الشاعر فى الحالات كلها . إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً . وهى تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة(١٧) .

إن هناك علاقة دقيقة بين التكرار الصوتى ، بشتى ضروبه ، وبين صوت الشاعر الداخلى .. إن هذا التنسيق والتقسيم والتكرار وسيلة من وسائل الشاعر فى خلقه الفنى ، بحيث يصبح العمل الشعرى بناءاً محكوماً بمنطق خاص ، ملوناً بألوان صوتية وإيقاعية متميزة .. فاستخدام الشاعر لإمكانات الوزن وللتنسيق الصوتى يجعل من القصيدة الشعرية أشبه بلوحة فنية تتمازج فيها الألوان ، وتتفاعل ، لتقدم نموذجاً متفرداً يختلف عن غيره ، ويمتاز النموذج الشعرى عن اللوحة بأنه يمثل حركة فى الزمان من حيث كونه بناءاً لغوياً ، وبناءاً موسيقياً .

يقول نزار قبانى : « الشعر هندسة حروف وأصوات نُعمر بها فى نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلى . والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته فى بناء الحروف وتعميرها [١٨] .

ولم يقتصر الشعراء على الوزن والقافية والتكرار الصوتى والإيقاعى ، وإنما عمد بعضهم إلى نوع آخر من الموسيقى يمكن أن نسميه « التمثيل » الصوتى للمعانى « ويسميه الأوربيون بالأنوماتيوبية » ومعناها المعجمى : تشكيل من الكلمات يحاكى صوتياً الشىء المتعلق به [١٩] .

ويفسرها الدكتور محمد النويهى بقوله : إن الشعراء فى تصويرهم معانيهم وأداء أفعالهم وحركاتهم لا يكتفون باللفظ الواحد الذى سبقت اللغة إلى وضعه ، بل يوقعون وينظمون كلمات متعددة فى جمل وأبيات كاملة متعاقبة حتى تطابق بإيقاعها وتنغيمها فكرهم وانفعالهم [٢٠] .

وقد أشار الدكتور محمد النويهى إلى أمرين يتعلقان بهذه الظاهرة ، نرى الإشارة إليهما :

الأمر الأول : هو أن علماء اللغة العرب قد أشاروا إلى ظاهرة التمثيل الصوتى للمعانى ، إلا أن البلاغيين والنقاد لم يلتفتوا إلى ذلك ولم يستفيدوا مما نبهوا إليه . من هؤلاء العلماء ابن جنى الذى يقول : « فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من

الأحداث فباب عظيم واسع ، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم . وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها فيعدلونها ويحتذون عليها . وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره[٢١] » وقد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ، ترتيبها ، وتقديم ما ضاهى أول الحدث ، وتأخير ما يضاهي آخره ، وتوسط ما يضاهي أوسطه ، سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود ، والغرض المطلوب »[٢٢] .

والأمر الثانى الذى أشاره الدكتور محمد النويهى هو « أن استعمال شعرائنا القدامى لهذه الوسيلة لا يقل إن لم يزد عن استعمال الشعراء الإنجليز لها . وليس فى هذا غرابة ، فاللغة العربية أشد اتصالاً بأصولها البدائية . التى تقوم على قدر كبير من حكاية الأصوات الطبيعية من اللغة الإنجليزية التى دخلها قدر أكبر من التطوير والتجريد . والشعراء العرب القدامى أقرب صلة بالطبيعة البدائية العارية من معظم شعراء الإنجليزية .

إنما العجيب الغريب أن تظل هذه الوسيلة مجهولة أو شبه مجهولة من نقدنا قديمه وحديثه ، على أهميتها البالغة واعتماد الشعر الجاهلى خاصة عليها اعتماداً عظيماً ، حتى أننا لنزعم أنها كوسيلة بيانية أكبر أهمية من كل ما درسه البلاغيون من وسائل التشبيه والاستعارة والكناية[٢٣] .

وعلى الرغم مما فى كلام الدكتور محمد النويهى من بعض المبالغة بالنسبة لهذه الظاهرة ، فإن ذلك لا يعنى أننا ننظر إليها بوصفها وسيلة أقل أهمية من غيرها من الوسائل الموسيقية الأخرى ، حيث إننا ننظر إليها بوصفها وسيلة مهمة وظاهرة جديرة بالدراسة .

هذه أهم الملامح لموسيقى الشعر العربى وسوف نحاول أن نلقى عليها الضوء من خلال دراستنا لهذه الموسيقى عروضياً وفنياً .

وقد آثرنا التفصيل فى مواطن كثيرة ، حتى يستطيع الدارس أن يتعرف على الظاهرة ، كما أننا جمعنا فى كتابنا كل ما يتصل بموسيقى الشعر العربى ، وبعضها

موضوعات تدرس ضمن كتب البلاغة والنقد هادفين من ذلك إتاحة قدر وفير من المعرفة بموسيقى الشعر وجمع المتفرق منها لتكون معيناً للدارس .

وقد توخينا الدقة وربط الشواهد بمراجعها ومصادرها ، وهو ما نفتقده فى أكثر الدراسات التى تناولت موسيقى الشعر .

٢ ـ التشكيل الموسيقى والمحتوى الشعرى

إن الذى لا يمكن إنكاره هو تلك العلاقة الغامضة بين التشكيل الموسيقى للقصيدة العربية ، القديمة والحديثة ، وبين المحتوى الشعرى .

وإذا كنا نعتقد أنه لا انفصام بين البناء الموسيقى ، وبين المحتوى الشعرى ؛ فإننا لا يمكن أن ننكر أن هناك علاقة بين التشكيل والموضوع ؛ فتصوير الشاعر لتجربة ما فى إطار بحر الطويل ، وباستخدام وسائل بديعية معينة ، يختلف عن تشكيل نفس التجربة باستخدام بحر آخر ، وبوسائل بديعية أخرى . ولاشك فى أن تعدد الأبعاد للعملية الإبداعية يجعل كل بعد وكأنه أهم هذه الأبعاد ، أو أنه لا أهمية له مع هذا التعدد وفق تراكبه وتوازنه مع غيره من الأبعاد .

وهناك فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربى نفسه الخليل بن أحمد الفراهيدى ، واستفاضت ، وربما كان لايزال لها أنصار حتى الآن .

هذه الفكرة تذهب إلى تحديد طابع نفسى لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية(٢٤) .

ومن هؤلاء الذين تابعوا الخليل ، حازم القرطاجنى حيث نراه يقول : « فالعروض الطويل تجد فيه أبدًا بهاءً وقوة وتجد للبسيط سباطة وطلاوة ، وتجد للكامل جزاله وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللرمل ليناً وسهولة . ولما فى المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء(٢٥) .

هذا الكلام فى وصف البحور وخصائصها كلام عام يمكن أن يطلق على أكثر من بحر كما أن تحديد بحور تكون أليق بالرثاء وغيره لا يؤيده واقع الشعر فقد نظمت الخنساء

مرثياتها فى أكثر البحور ، كما أن مرثية أبى ذوئيب وهى من فرائد المرثيات جاءت فى بحر الكامل ولم تأت فى المديد .

وقد ربط سبنسر بين موسيقى الشعر وبين الأفكار والمشاعر المعبر عنها فى الشعر فيرى :

أن خير الموسيقى ما يتمشى مع الأفكار وتتساوق مع المعانى وتتجاذب نغماتها ونبراتها مع حالات النفس فالشاعر فى اهتياجه وغضبه وغبطته يكون تعبيره الموسيقى عالى النغمة ، وفى حزنه يكون منخفضاً وفى تعجبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسافاته الصوتية قصيرة ، وأما فى بثه وألمه فتكون مسافاته الصوتية طويلة ، وهكذا لتساير النغمات حالات النفس كما تساير موضوع القصيدة وفكرتها .

وعلى الرغم من صدق المقدمات ، فإن النتائج ليست صحيحة تماماً ، ولا تتحقق دائماً . لأن ارتفاع النغمة ليس قاصراً على الغضب فقط وإنما يشاركه الفرح فى ذلك .. وقد تكون بعض حالات الغضب والفرح ذات نغمة منخفضة ، وليس ارتفاع النغمة فى الشعر دليلاً على حالات نفسية خاصة فقد يكون الشاعر هادئاً ويعبر عن غضبه بنغمة عالية وقد يكون ثائراً مهتاجاً ويعبر عن غضبه أو فرحه بنغمة منخفضة ، كما أن لطريقة القراءة والإلقاء أثرها فى الإحساس بارتفاع النغمة أو انخفاضها .

كل هذا يجعلنا نقف حذرين أمام كثير من فروض الدارسين فى مجال علاقة الموسيقى بالإنسان ومشاعره وعواطفه وصور انعكاسها فى الشعر .

ويرى أستاذنا الدكتور جابر عصفور أنه من الأصوب أن نفترض أن النظام الإيقاعى للقصيدة متميز عن الوزن المجرد ، وأن نفترض بالمثل أن الوزن المجرد لكل بحر محض تصور ذهنى ، شبيه بمفهوم « الجوهر » عند الفلاسفة ، لا نواجهه فى القصيدة ، بل نواجه « عرضاً » أو أكثر من أعراضه « فحسب ... إنه شىء غير موجود بالفعل وإن كان موجوداً بالقوة ، على الأقل فى أذهان من يتمسكون بفكرة النموذج الثابت للوزن[٢٦] » .

إن مشكلة الوزن أو الإطار الموسيقى أو مشكلة الإيقاع الموسيقى للقصيدة، لا تتصل بالشاعر والمتلقى فقط وإنما تتصل باللغة بوصفها نظاماً من الرموز والإشارات ذات دلالة ومعنى .. إن الشاعر لا ينطق بكلامه فى لغة عادية، وإنما ينطقه موزوناً وكأنه يلبى فينا غريزتنا الأولى[٢٧] . ويرى أستاذنا الدكتور عبد المنعم تليمة أنه : « يسيطر إيقاع العمل الشعرى ـ قبل تشكيله ـ على الشاعر، ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل ... وهو يبدأ عمله عندما يهيمن عليه الإيقاع الموجه إلى التشكيل ـ توحى سيطرة الإيقاع على الشاعر بالخطة الأولية للقصيدة التى لا يعرف الشاعر عنها شيئاً قبل أن ينتهى من تشكيلها »[٢٨] .

ولا شك أن هذا الإيقاع المشار إليه هو الوزن أو الإطار الموسيقى . هذا الإطار يتبدى فى موجات تطول أو تقصر تبعاً للتجربة الشعرية التى تتراكب وتتلاحم عناصرها الوجدانية والفكرية مع عناصر التجربة الأخرى من ألفاظ وصور وأخيلة وإطار موسيقى، فمن خلال تفاعل هذه العناصر جميعها تكون القصيدة . إن علاقة الإطار الموسيقى بالتجربة علاقة وثيقة لأنه ينتظم هذه التجربة ويجعلها تظهر فى إيقاع خاص، فحين يتحول هذا الإطار أو الجوهر من مشروع عمل إلى عمل له طبيعته ووظيفته، لا يمكن أن نهمل قيمته فى تنظم التجربة والسيطرة عليها، لكننا لا نستطيع أن نعطيه قيمة مستقلة عن التجربة، فالإطار عندما يتشكل ويصبح له وجود بالفعل تكون له طبيعة جديدة، أو طبيعة خاصة تتصل بنوع التجربة وبطبيعته دون أن يفارق جوهره .

فالإطار يؤثر بالتجربة ويتأثر بها ... وكلما اختفى أثر كل منهما فى القصيدة يصبح هذا من وجهة نظرى ـ دليلاً على أن التفاعل بينهما كان صحيحاً وتاماً .

إن الوزن بوجه عام « يزيد الصور حدة، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة، لا بل إنه يعطى الشاعر نفسه خلال عملية الإبداع نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة »[٢٩] .

وإذا كنا لا نستطيع أن نلغى أثر هذا الوزن فى تجربة الشاعر فإننا من جهة أخرى لا نستطيع أن نقول بوحدة هذا الأثر وعموميته ؛ فالشاعر الذى ينظم فى بحر الطويل

أفراحه غير من ينظم فيه أحزانه ، وتجربة الغربة غير تجربة العودة ، والحرمان غير المتعة ، والغضب غير الرضى ، ولكن التجربة الواحدة ذات أبعاد شتى ، وأوجه كثيرة، قد تختلف فيما بينها ، بينما تتفق فى الإيقاع مع ما يخالفها من تجارب فليس هناك بحر أليق لنظم الرثاء أو المدح أو الفخر ، ولكن نظم الموضوع الواحد فى بحور مختلفة يجعل لكل تجربة شكلها وإيقاعها المتميز .

قد يتشابه الإيقاع فى حالة الفرح مع الإيقاع فى حالة الحزن فى الوقت الذى يختلف فيه إيقاع فرح عن فرح ، وحزن عن حزن حسب نوع التجربة وطبيعة الانفعال ، والرؤية الفنية . إن الوزن العروضى لقول إنسان : وافرحتاه هو نفس الوزن لقوله : واحسرتاه وقد نتحدث عن الألم المفرح والفرح المؤلم .. فالحياه والنفس الإنسانية قائمة على المتناقضات ، والإطار يمكن أن ينتظم هذه الأحوال جميعها ، ولهذا فأنه يتلون بها ، ويلونها بصبغ خاص متميز ، ولهذا فإنه من المحتم علينا أن نتأمل كل نموذج شعرى على حدة ، وأن نحاول دراسته وتحليله من حيث الشكل والموضوع وفقاً لنوع التجربة وعناصرها الموضوعية التى تتفاعل فيما بينها مكونة السياق الخاص بها .

إن الإيقاع الذى يهيمن على الشاعر لحظة الإبداع هو إيقاع مغرق فى الخصوصية ، لكنه يتخذ مجرى نمطياً خلال عملية الخلق الفنى ، ولاشك أن تعدد البحور الشعرية تجعل الشاعر قادراً على التعبير عن تجربته فى إطار واحد منها يتوافق معها مع أننا نرى أنّه مهما تعددت البحور فلن تستطيع أن تكون مسايرة تماماً للإيقاعات المتصلة بعالم الإنسان الداخلى والخارجى .

ومعنى هذا أن الأطار الموسيقى يقدم لنا إيقاعات تضبط بصورة ما تجربة الشاعر ، وتسيطر عليها ، على الرغم من مقدرة الشاعر على التعبير عن تجاربه من خلال هذه الأنماط والأطر الموسيقية .

ويرى الدكتور شكرى عياد « أن الناقد الأدبى لا يمكنه أن يقتنع من بحث الوزن الشعرى بإدراك العلاقة العامة بين الوزن والتعبير الشعرى أو بين الطرق المختلفة فى استخدام الوزن والقافية وبين الأشكال الشعرية المختلفة ، فلا بد له أن يعرف من أسرار

استخدام الصوت فى العمق الشعرى ، ألا يقف عند التأثيرات العامة للإيقاع الشعرى بل يتجاوزها إلى القمة الخاصة بكل إيقاع على حدة وقد تضيق دائرة التخصص شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى الإيقاع الخاص بقصيدة معينة(٣٠) .

إن الوزن الواحد يشكل أساساً عاماً ومجرداً . يصلح معه الوزن لتجارب متعددة ، ولكنه يتشكل داخل كل تجربة تشكلاً منفرداً يميز الوزن نفسه فى قصيدة عن غيرها ، ويميز مقطع من مقاطع القصيدة عن بقية المقاطع فى آن(٣١) .

إن القول بعلاقة الإطار الموسيقى بعالم الإنسان ونفس الشاعر ، لا تقتضى أن نفرض قدرة أو خاصية لهذا البحر فى التعبير عن موضع خاص ، أو عاطفة بعينها ، وإنما تسمح لنا هذه العلاقة بتصور طبيعة خاصة للوزن فى كل تجربة على حدة ، إنَّه من غير المعقول ألا نتصور علاقة خاصة بين الوزن الذى اختاره الشاعر وبين عواطفه وانفعالاته وتجاربه ورؤيته المعبر عنها فى قصيدته .

أما عن علاقة الوزن بالملتقى فإن « الوزن شأنه شأن الإيقاع ينبغى ألا نتصوره على أنه فى الكلمات ذاتها أو فى دق الطبول ــ فليس الوزن فى المنبه وإنما هو فى الاستجابة التى يتألف منها الإيقاع نسقاً أو نمطاً زمنياً معيناً ، ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطاً فى شىء ما خارجنا ، وإنما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين أو قد تنسقنا على نحو خاص . فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث فى نفوسنا موجة من التوقع تأخذ فى الدوران ، فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب ، ونحن لن نستطيع أن نفهم طبيعة الوزن حينما نتساءل عن السبب الذى يجعل النمط يثيرنا على هذا النحو دون أن ندرك أن هذا النمط ذاته عبارة عن حلقة هائلة من الاضطراب تنتشر فى الجسد بأسره ، وموجة من الانفعال تندفع خلال مجارى الذهن(٣٢) .

ويرى أستاذنا الدكتور عزالدين إسماعيل أن « جزءًا كبيرًا من رضائنا عن العمل الفنى يرجع فى الواقع إلى أن هذا العمل ينظم لنا مشاعرنا فيربط بينها فى إطار محدود(٣٣) .

ويرى « أن الأثر الممتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة بأن إيقاع الضربة الشعرية يكون عادة أقل سرعة من إيقاع النبض » فإن صح ذلك صح أن الشعر لغة القلب »[٣٤] .

« والأمثلة كثيرة على أن أكثر الأبيات الشعرية امتلاءاً بالمعنى وأكثرها حيوية هى تلك التى تتوازى فيها حركات الإيقاع الموجبة والحركات العقلية »[٣٥] .

فإذا كان الإيقاع المتميز للشعر هو الذى يميز الشعر عن فنون القول الأخرى ، فإن الإيقاع يصبح ذا فاعلية فى تميز التجربة الشعرية عن تجارب كاتب المقال والقصة والمسرحية سواء فى التشكيل ، أو فى المحتوى ، أو التأثير على الملتقى .

فطبيعة الشعر الإيقاعية تجعل الشاعر يعمد إلى ما هو جوهرى حتى فى تعبيره عن الخاص لأن هذا الخاص يرتبط بالعام ويتفاعل معه .

يقول ابن خلدون : « الشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته . ولصعوبة منحاة وغرابة فنه كان محكاً للقرائح فى استجادة أساليبه ، وشحذاً للأفكار فى تنزيل الكلام فى قوالبه . ولا يكفى فيه ملكة الكلام العربى على الإطلاق ، بل يحتاج بخصوصه إلى تلطف ، ومحاولة فى رعاية الأساليب .

ولا يعرفه إلا من حفظ كلامهم حتى يتجرد فى ذهنه من القوالب المعينة الشخصية قالب كلى مطلق يحذو حذوه فى التآليف كما يحذو البناء على القالب ، والنساج على المنوال ، فلهذ كان فن الكلام منفرداً عن نظر النحوى والبيانى والعروضى . نعم إن مراعاة قوانين هذه العلوم شرط لا يتم بدونها ، فإذا تحصلت هذه الصفات كلها اختص بنوع من النظر لطيف فى هذه القوالب التى يسمونها أساليب[٣٦] .

إن الإيقاع الذى يسيطر على الشاعر ليس من خلقه أو ابتكاره وليس نتيجة انفعال لحظى عند الإبداع ، فهو إيقاع سبق التعبير من خلاله ، ولكنه على الرغم من ذلك لم يستهلك ولم يفقد قيمته ؛ لأنه يتفق مع إيقاع نفسى وفكرى وحيوى للإنسان بوجه عام .

يقول كولنجوود « إن الفن لا يطيق الكليشهات ، فكل تعبير حق ينبغى أن يكون أصيلاً . ومهما تشابه مع أى تعبير آخر . فإن هذا التشابه لا يرجع إلى حقيقة وجود هذه التعبيرات الأخرى بل إلى حقيقة تشابه الانفعال المعبر عنه ، بعد التعبير عنه ، مع انفعالات قد سبق التعبير عنها . والفعل الفنى لا يستخدم لغة جاهزة إنه يخلق اللغة وهو ماض فى طريقه ، وبمجرد تخلصنا من أى تصور باطل للأصالة لن يثار أى اعتراض على هذا البيان اعتماداً على ما يظهر من تشابه فى أغلب الأحوال بين أى تعبير من تعبيرات اللغة وأى تعبير آخر[٣٧] .

ومعنى ذلك أن تشابه الإطار الموسيقى ليس مقدمة لتشابه الانفعالات أو الأحاسيس والمشاعر فى القصيدة الواحدة وفى قصائد البحر الواحد فإن الإيقاع الداخلى للكلمات يختلف من بيت شعرى إلى بيت آخر ، ويبدو البيت بمثابة جملة موسيقية متميزة تتراكب مع غيرها لتكون البنية للنموذج الفنى أو القصيدة . وما زالت محاولة الخروج بنتائج حاسمة عن علاقة الوزن بالمحتوى الشعرى بعد تشكله تحتاج إلى كثير من المحاولات التطبيقية لتخرج هذه المقولة بصورة واضحة دقيقة .

« ولاشك أن بنية الدلالة التى تشكل الشعر ، أو يشكلها الشعر على السواء تفرض على الوزن نفسه نظاماً متميزاً ، فى علاقات التراكيب والدلالة »[٣٨] .

فالإيقاع والتكرار ، ونوع الحروف ، والتمثيل للمعانى ، والتقسيم والتصوير ، والتقابل والتوافق المعنوى ، كل ذلك يأتى انعكاساً للتجربة وتمييزاً لها فى آن واحد .

« إننا لا نفكر ـ أبداً ـ فى القيم الصّوتية منفصلة عن المعنى بل نفكر فى المعنى من خلال مستويات متعددة تتجاوب تجاوباً لا يسمح بالتمييز بينها ، ولا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها[٣٩] .

إن الوزن الشعرى والقافية ، والقافية الداخلية واستخدام الشاعر للألوان البديعية ، يجعل القصيدة ذات إمكانات غنائية واضحة .

وليست الغنائية هنا فى مقابل الدرامية إذا اتفقنا على أن أفضل الشعر أقربه للتعبير الدرامى . فالشاعر يستطيع أن يحقق المستوى الدرامى لقصائده أو يقترب منه ، ليس بالتخلى عن هذا الوسائل الغنائية وإنما بتوظيفها توظيفاً عميقاً فى أعماله الفنية ، بحيث يصبح الشعر بنية متميزة لها خصوصيتها ، تلك الخصوصية التى تميزه على النثر ، لا بوصفه نظماً لأفكار ، وإنما بوصفه خلقاً جديداً متفرداً أى بوصفه شعراً .

الهوامش .

(١) ابن رشيق ، العمدة ، ص ١١٩ .
(٢) نفس المرجع ص ١٣٤ .
(٣) نفسه ص ١٥١ .
(٤) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥١٦ .
(٥) العوصي الوكيل ، الشعر بين الجمود والتطور ص ٧٧ .
(٦) ديوان جميل ص ٦١ ، ص ٦٣ .
(٧) ديوان المتنبي جـ ٤ ص ٦٩ ، ص ٧٠ .
(٨) ديوان الأعشى ص ٣٧١ .
(٩) د . إبراهيم عبدالرحمن ، قضايا الشعز فى النقد العربى ، ص ٦٠ .
(١٠) محمد بن على الجرجانى ، الإشارات والتنبيهات ص ٤ ، ص ٩ .
(١١) نفس المرجع ص١١ .
(١٢) عباس العقاد . اللغة الشاعرة ص ٣٥ .
(١٣) د . محمود فهمى حجازى : مدخل إلى علم اللغة ص ٦٨ .
(١٤) العقاد : اللغة الشاعرة ص ١٥ .
(١٥) سارتر ، ما الأدب ص ٨ .
(١٦) العقاد : اللغة الشاعرة ص ٩ .
(١٧) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ص ٢٤٣ ، ص ٢٤٤ .
(١٨) نزار قبانى : الشعر قنديل أخضر ص ٣٩ .
(١٩) Advanced Iearner D.
(٢٠) د . محمد النويهى : الشعر الجاهلى ص ٧٠ .
(٢١) ابن جنى ، الخصائص ص ١٥٧ .

(٢٢) نفس المرجع ص ١٦٢ .
(٢٣) د . محمد النويهي ، الشعر الجاهلي ص ٧٠ .
(٢٤) د . عزالدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ص ٥٨ ، ص ٥٩ .
(٢٥) حازم القرطاجني : المنهاج ص ٢٦٩ .
(٢٦) د . جابر عصفور ، مفهوم الشعر ص ٤١٢ ، ص ٤١٣ .
(٢٧) د . شوقي ضيف في النقد الأدبي ص٩٦ .
(٢٨) د . عبدالمنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي ص ١٢١ .
(٢٩) د . محمد حسن عبدالله ، الصورة والبناء الشعري ص ١٠ ، ص ١١ .
(٣٠) د . شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ١٦١ ، ص ١٦٢ .
(٣١) د . جابر عصفور ــ مفهوم الشعر ص ٤١٤ .
(٣٢) ١٠١٠ ريتشارد ــ مبادئ النقد الأدبي ص ١٩٤ ، ص ١٩٥ .
(٣٣ ، ٣٤) د . عزالدين إسماعيل ــ التفسير النفسي للأدب ص ٦١ .
(٣٥) د . عزالدين إسماعيل ــ الأسس الجمالية في النقد الأدبي ص ٣٦٤ .
(٣٦) ابن خلدون ، المقدمة ، جـ ٢ ص ١٢٩٤ .
(٣٧) كولو نجوود ، مبادئ الفن ص ٣٤٤ .
(٣٨) د . جابر عصفور ، مفهوم الشعر ص ٤١٣ .
(٣٩) نفس المرجع ، ص ٤١٥ ، ص ٤١٦ .

الفصل الأول

العـروض

أولاً : علم العروض ودراسة موسيقى الشعر

علم العروض هو العلم الذى يدرس الوزن الشعرى ، وقد وضعه الخليل بن أحمد لحفظ الشعر من التحريف ، وللتعرف على بحوره وما فيها من تغيير .

« فالعروض ميزان الشعر ، بما يعرف صحيحه من مكسوره »[1] وعلم العروض الذى وصلنا فيه كثير من المصطلحات والتعريفات التى تشق على الدارسين جميعاً .

وقد أشار كثير من الدراسين إلى أن العروض « ليس بالعلم اليسير فهو يشق على كثير من الناس ، وليس فى هذا الزمن فحسب ، بل هكذا منذ أزمان وأزمان »[2] .

ويروى أن الأصمعى ذهب إلى الخليل يطلب العروض ، ومكث فترة فلم يفلح حتى يئس منه الخليل فطلب منه أن يُقطِّع هذا البيت :

إذا لـم تستطع شيئاً فدعه   وجـاوزه إلـى مـا تستـطـيـع

ففطن الأصمعى إلى أن الخليل يريد أن يصرفه عن هذا العلم وذهب ولم يرجع . وإذا كان الأصمعى وهو العالم باللغة وأدبها شعراً ونثراً ، قد عجز عن أن يتعلم العروض على يد واضع هذا العلم ـ فما بالنا بطلاب العلم فى جامعاتنا ، والراغبين فى دراسته خارج الجامعة .

يقول الأستاذ المرحوم / محمود مصطفى / صاحب كتاب أهدى سبيل إلى علم الخليل فى حديثه عن العروض والقافية :

ولقد عانيت العلمين طالباً ومعلماً ، فوجدت فيهما استعصاء على التحصيل صرف الناس عنهما ، على جلالة قدرهما ، والرغبة فى معرفتهما ، ووجدت عالم اللغة الجهبذ ، الداعى لدقائقها فى النحو والتصريف والبلاغة وما إليها ، والأديب الراوى لقديم الشعر وحديثه ، الخبير بمواضع نقده وأخبار شعرائه ، والشاعر المطيل لقصائده المعدد لأنواع قوافيه ، رأيتهم إذا عرض أمر مما يتعلق بموضوع هذين العلمين كالتردد فى وزن بيت أو ضبط قافية ، طووا حديث ذلك يأساً من الوصول لحل المشكل الذى عرض[٣] .

وأشار الدكتور السنجرجى إلى عدم جدوى الإلمام بالمصطلحات العروضية ، وعدم ضرورتها ، سواء للمبدع أو الدارس فقال : « إن الشاعر يستطيع أن ينظم الشعر الجيد من غير أن يكون على علم بالعروض »[٤] .

ويقول : لا أعتبر نفسى مغالياً إذا قلت إن الهدف الأصلى من دراسة العروض هو معرفة تقطيع الأبيات ، ومتى استطاع الدارس معرفة التقطيع فقد ظفر بالثمرة المنشودة »[٥] .

وأشار الدكتور محمد بدوى المختون إلى صعوبة العروض فقال : « ولو ذهبت أستقصى هذا الخلاف العروضى ـ وإن لم يخل كتابى من بعضه ـ لجعلت هذا من المعميات والألغاز والأحاجى »[٦] .

ويقول الدكتور إبراهيم أنيس « ولست أعلم علماً من العلوم العربية قد اشتمل على عدد غريب من المصطلحات مثل ما اشتمل عليه العروض مع قلة أوزانه وتحددها ـ فأنواع الزحافات كثيرة تعيى الحافظة وتحتاج إلى دراسة مضنية فى تحصيلها »[٧] .

ولقد كانت هذه الآراء دافعاً لى على البحث عن إطار يمكن من خلاله دراسة موسيقى الشعر ، وكان لما قدمه الدكتور إبراهيم أنيس من دراسته حافزاً لى ومساعداً على إخراج هذه المحاولة إلى الدارسين .

وقد وضعت فى اعتبارى كل الدراسات السابقة ، واستفدت منها ، ثم خلصتها من كل تعقيد ، وكان منطلق فى الدراسة أن التفاعيل التى وضعها الخليل هى مجرد مقاييس ، وهو الأساس الذى قامت عليه دراسة الدكتور إبراهيم أنيس ، ومعنى ذلك أن الكتابة العروضية ليست بذات جدوى ، ولا فائدة ، فالأساس هو قراءة الشعر قراءة صحيحة ، وتحويل هذه الأصوات إلى حركات وسكنات ، ثم التعرف على التفاعيل من خلال هذه الحركات والسكنات . فالوزن يكون بمقابلة المتحرك بالمتحرك ، والساكن بالساكن ، فى النطق لا فى الكتابة .

أما تحويل النطق إلى كتابة عروضية فتعقيد لا فائدة منه ، فنحن قادرون على أن نكتب حركات كلمة مثل : جَدٌّ هكذا (/ه/ه)دون أن نحيلها إلى الكتابة العروضية كما يفعل الدارسون .. فيكتبونها (جَدْدُنْ) ، ويمكننا أيضاً أن نستخرج حركات وسكنات كلمة مثل « فاعلموا » فتكون (/ه//ه) دون أن نكتبها عروضياً هكذا (فَعْلَمُوْ) .

وهذا هو الأساس الذى ستقوم عليه دراستنا لبحور الشعر العربى .

ويأتى بعد ذلك التعرف على أنماط كل بحر : التام منها والمجزوء ، دون إغراق فى تعريفات لا تجدى . وسوف نبدأ بالإشارة إلى التفاعيل ، ثم نشير إلى التغييرات التى تلحق بالتفاعيل دون تسمية لهذه التغيرات . فنحن يمكن أن نعلم أن (مُتفَاعِلُنْ) يمكن أن تأتى مُتْفَاعلنُ ساكنة الثانى دون ضرورة إلى معرفة اسم المصطلح الذى وضعه العروضيون لذلك .

فالمهم هو التعرف على صور التفعيلة الواحدة ، ومتى تأتى لأزمة فى البحر ومتى لا تلزم . وهكذا يمكننا دراسة الموسيقى دونما تعقيد أو صعوبة ، ويبقى الشرط الأساسى وهو القراءة السليمة للشعر ، ومعرفة تفاعيل البحور ، وصور هذه التفاعيل ، والقدرة على تحويل المتحرك إلى حركة تكتب هكذا (/) والساكن إلى ساكن يكتب هكذا (ه) ، ثم تفسير هذه الحركات والسكنات

وقراءتها عن طريق التفعيلات ، والتعرف من خلال ذلك على البحر ، أو ضبطه .

وقد جاء فى المعيار لابن السراج الشنترينى الأندلسى :

وأول علم العروض معرفة الساكن والمتحرك ، ثم الأسباب والأوتاد المتركبة منها ، ثم الأجزاء المتركبة من الأسباب والأوتاد .

أما السَّاكن فهو كل حرف عرى من الحركات الثلاث ، والمتحرك ما لْم يَعْرَ عن بعضها . ولا يعتد من الحروف فى هجاء العروض إلّا بما يلفظ .

والحرف المشدد يحسب حرفين : الأول منهما ساكن والثانى متحرك . والحرف المنون يحسب حرفين : الأول متحرك والثانى ساكن ، بخلاف المشدد ، وآخر القافية إذا كان متحركًا فهو بمنزلة المنون . والسبب على ضربين : خفيف وثقيل ، فالخفيف متحرك بعده ساكن ، نحو مَنْ وعَنْ ، والسبب الثقيل متحركان ليس معهما ساكن نحو لَكَ ، بِكَ ، والوتد على ضربين : مجموع « متحركان بعدهما ساكن ، مثل : عَلَى ، لَدَى ، ومفروق « متحركان بينهما ساكن ، مثل : أَيْنَ ، كَيْفَ »[8] .

وأضاف العروضيون مصطلح الفاصلة فالفاصلة الصغيرة ثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن نحو عَلِمَا ، والكبيرة أربعة أحرف متحركة بعدها ساكن نحو عَلَمُنَا[9] .

ثانياً : الوزن الشعرى

قام الإطار الموسيقى للقصيدة العربية على أساس الوزن والقافية وقد كان الخليل بن أحمد أول من جرد القصيدة العربية وأوجد لها أنماطاً موسيقية مستقلة عن المحتوى الشعرى ، ووجد أن هذه الأنماط الإيقاعية تقع فى خمسة عشر بحراً ، ثم جاء الأخفش وكشف عن البحر السادس عشر كما أشرنا .

وأساس البحر عدد من التفعيلات تتكرر فى كل بيت من أبيات القصيدة .

« وصورة البيت الشعرى التقليدى تتكون من وحدتين موسيقيتين :

أحدهما تكرار للأخرى ، أى أنها تساويها زمنياً فى حركاتها وسكناتها وإن اختلف ثانيها عن الأولى بتوقيع خاص فى نهايتها وهو ما يسمى بالقافية »(١٠) .

وقد تقل أو تزيد بحرف ساكن أو بمتحرك وساكن أو أكثر ، ويرى الدكتور عونى عبد الرؤوف أن القافية « قد لازمت الشعر العربى منذ نشأته ، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمى الذى وصل إلينا ، عرفوها فى الأراجيز وفى سجع الكهان ، وفى الشعر النبرى القديم الذى لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش »(١١) .

فالبيت الشعرى يتكون من شطرين وآخر تفعيلة فى الشطر الأول تسمى (العروض) وآخر تفعيلة فى الشطر الثانى (الضرب). وما عدا العروض والضرب فى كل شطر تسمى حشواً .

ومثال ذلك كما فى قول أبي ذؤيب الهذلى[١٢] :

والنـفس راغبـة إذا رغـبتها وإذا تُـردّ إلى قـليـل تقـنعُ

/ه /ه //ه ///ه //ه /ه/ه//ه ///ه//ه ///ه//ه /ه/ه//ه

مْتفاعلن متفاعلن امتفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

حشـو العروض) حشـو الضرب)

وأكثر التغييرات التى تلزم فى السعيلات من حذف أو زيادة تكون فى العروض أو الضرب أو فيهما معاً .

فالعروضيون يفترضون للبيت وزناً تاماً سالماً ثم يتناولون الأنماط الأخرى للبيت الشعرى من خلال تناولهم لما فى العروض والضرب من حذف أو زيادة ، وقد يكون التغيير تسكينا لمتحرك أو حذفاً لمتحرك أو حذفاً لمتحرك وساكن أو أكثر وقد يكون زيادة لمتحرك وساكن أو لساكن.« مستفعلن » مثلاً يمكن أن تكون « متفعلن » بعد حذف الثانى الساكن ، ويمكن أن تتغير إلى (مستعلن) بعد حذف الرابع الساكن أو (مستفعلْ) بعد حذف السابع الساكن وتسكين المتحرك الذى قبله ، وقد تكون « مستفعلان » بزيادة ساكن وقد تكون مستفعلاتن بزيادة متحرك وساكن إذا جاءت فى بحر الكامل بديلاً عن متفاعلن . هذه بعض أوجه التغييرات التى تحدث فى التفعيلات ، وهى تغييرات يمكن معرفتها دون حاجة لمصطلح .

أما إذا حذفت تفعيلة من كل شطرة سُمى البحر مجزوءًا .

وإذا حذف نصف البيت سمى البحر مشطوراً .

وإذا حذف ثلثا البيت فى بعض البحور سمى منهوكاً .

وإذا اشترك الشطر الأول والثانى فى كلمة واحدة تقع فى آخر الأول وأول الثانى ، سمى البيت مدوراً .

وقد يشترك الشطران فى حرف مضعف فيقع الساكن فى آخر الشطر الأول ،

لأن هذا الشطر (فى ما عدا حالة افتراضية) لابد أن تنتهى بساكن مثل الشطر الثانى . وسوف نعوض أمثلة كثيرة لمثل هذه الأحوال .

وسوف ندرس بحور الشعر وفق أنماط كل وزن : التام منها ، والمجزوء ، والمشطور ، والمنهوك ، فبحر الوافر مثلاً ورد فى الشعر العربى فى ثلاثة أنماط : واحد تام ، واثنين مجزوءين ، فالتام : مفاعلتن فعولن فى كل شطر ، أما المجزوء :

فالنمط الأول : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعِلَتن .

والنمط الثانى : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعِلْتن .

أى أنه تسكن اللام فى الضرب وهذا الترتيب ليس له دلالة خاصة ، فيمكن عكس الوضع ، ففى البحور التى يوجد فى أعاريضها أو ضروبها حذف يمكن البدء بأطول الأبيات أو بأقصرها أو بأوسطها أى بما يراه الدارس مساعداً على توضيح الأنماط وتمييزها .

ثالثاً : التفاعيل

وضع الخليل بن أحمد التفاعيل لتكون مقاييس لضبط الوزن بالنسبة للمبدع ، والتعرف عليه بالنسبة للدارس ، وهذه التفاعيل تنقسم إلى :

١ ـ تفاعيل خماسية وهى :	فعولن	فاعلن	
	//ه/ه	/ه//ه	
٢ ـ تفاعيل سباعية وهى :	مفاعيلن	فاعلاتن	مستفعلن
	//ه/ه/ه	/ه//ه/ه	/ه/ه//ه
	مفاعلتن	متفاعلن	مفعولات
	//ه///ه	///ه//ه	/ه/ه/ه/

وحيث إن هذه التفاعيل بوضعها مقاييس ـ لانستخدم لقياس شئ جامد وإنما لقياس تشكيل لغوى فيه غير قليل من التغيير ، فإن الخليل بن أحمد قدم لها صوراً أخرى عندما يخرج البحر عن الصورة الأولى للتفاعيل المفترضة ، بحيث يمكننا التعرف على البحر باستخدام أكثر من صورة للتفعيلة الأصلية التى وضعت له وهذه هى الصور التى قدمت للتفاعيل :

١ ـ فاعلن . فَعِلن . فاعلْ أو فَعْلنُ

/ه//ه ///ه /ه/ه /ه/ه

٢ ـ فعولن . فعول . فعو أو فَعِلْ ، فَعْ

//ه/ه //ه/ //ه //ه /ه

٣ ـ مفاعيلن . مفاعلن . مفاعيلُ . مفاعى أو فعولن

//ه/ه/ه //ه//ه //ه/ه/ //ه/ه //ه/ه

٤ ـ متفاعلن . متفاعلن مُتَفَا متفاعلْ متفاعلاتن متفاعلان

///ه//ه /ه/ه//ه ///ه ///ه/ه ///ه//ه/ه ///ه//هه

٥ ـ مفاعلتن مفاعلْتن

//ه///ه · //ه/ه/ه

٦ ـ مستفعلن ، متفعلن ، مستفعلْ ، مِستعلن ، متفعل ، مستفعلان ، مُتَعِلُن

/ه/ه//ه //ه//ه /ه/ه/ه /ه///ه ///ه/ه /ه/ه//ه ه ////ه

٧ ـ مفعولاتُ مفعلاتُ مفعولاتْ أو مفعولان

/ه/ه/ه/ /ه///ه/ /ه/ه/ه ه /ه/ه/ه ه

٨ ـ فاعلاتن فَعِلاتن فاعلاتُ فعلاتُ فالاتن فعلتن

/ه//ه/ه ///ه/ه /ه//ه/ ////ه/ /ه/ه/ه ////ه

هذه هى التفاعيل التى وضعت لقياس بحور الشعر العربى ، وقد ثار جدل حول هذه التفاعيل ، فقد بنى بعض الدارسين دراسته على أن التفاعيل وحدات موسيقية ثم هاجم هذه الفرضية . والذى أخذنا به أن التفاعيل وحدات قياسية نتعرف من خلالها على البحور الشعرية ونضبط بها إيقاع هذه البحور .

ويرى البعض أن التفاعيل غير دقيقة « ذلك أن السكون عند العروضين يظهر فى مظهوين إمَّا أن يكون متمثلاً فى جزمة أو فى مدة ، والمد يعطى فى الغالب المقطع كمية صوتية أوفر ، إلا إذا كان السكون قد تسلطت عليه مدة شديدة فاشتد النطق به وأصبح المقطع أطول من المألوف[١٣] .

وقد أشار كثير من الدارسين إلى هذه الملحوظة ، وقد جاريتهم زمنًا ، ولكننى عدلت عن ذلك عندما تبين لى أن السكون يتسلط على حرف ، أما المد

فإنه يبدأ من حرف سابق ، فهو إشباع لحركة ، ويسميه علماء اللغة الحركة الطويلة ، وهذه الحركة تبدأ من حرف سابق للمد ، فهى حركة هذا الحرف ، وتحقيق النطق يجعل زمن الحرف الساكن والمد واحداً ، أمَّا الاختلاف فقد جاء لتعود بعضنا تحقيق نطق المد دون تحقيق نطق الحرف الساكن ، فتوهموا الفرق الزمنى بين الحالتين .

ولو تأملنا هذه الكلمات لوجدنا دليلاً على ذلك [لا ـ لن ـ ما ـ من] فالزمن فى الأولى والثانية والثالثة والرابعة واحد وقد أحسسنا بذلك لأننا تعودنا نطق النون الساكنة محققة ولوتأملنا نطقنا (عِيشى) و (عَيشٌ) منونة لوجدنا الزمن واحداً .

فالعين المكسورة فى الأولى (عِ) تساوى العين المفتوحة عَ ، ومدة الكسرة فى الأولى تساوى الياء الساكنة و (شى تساوى شُنْ) .

ونلاحظ أيضاً أن هناك زَمَناً يستغرقه النطق فى الانتقال من العين المفتوحة إلى الياء الساكنة ، والحرف الممدود يقابل متحرك وساكن فلا اختلاف . وهذا ينطبق على كثير من الكلمات التى يلى فيها الحرف المتحرك حرف ساكن .

وإذا تأملنا نطقنا للكلمات : سورٌ ، صَبْرٌ ، ساقٌ ، سَعْدٌ ، جيلٌ ، جَمْرٌ . لما وجدنا فارقاً زمنياً فى النطق وهذا يجعلنا نطمئن إلى سلامة هذه المقاييس .

رابعاً : أوزان الشعر العربى

١ ـ بحر الطويل

بحر الطويل من أشهر البحور وأقدمها وأكثرها دوراناً على ألسنة الشعراء ، وذكر العروضيون أنه قد ورد فى الشعر العربى فى ثلاثة أنماط . وأجزاؤه التى يتركب منها :

فعولن ـ مفاعيلن ـ فعولن ـ مفاعلين ! فى كل شطر . وذكر العروضيون أنه لم يرد إلاَّ تاماً ، والتام ما لم تحذف تفعيلة من تفاعيله من كل شطر وقد تأتى فعولن (فعولُ) أو تأتى مفاعيلن (مفاعلن) فى حشو البيت دون لزوم ، أما بالنسبة للضرب والعروض ، فإن أى تغير فيهما يكون لازماً فى كل أبيات القصيدة عدا ما يحدث من تغير بسبب التصريع .

أنـماط بحر الطويل :

النمط الأول :

فعولن . مفاعيلن . فَعُولن . مفاعلن   فعولن . مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ومن ذلك قول المتنبى : [١٤]

وما الخوف إلاَّ ما تخوفه الفتى   ولا الأَمنُ إلاَّ ما رآهُ الفتى أمْنَا

//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥   //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥/٥/٥

فـعولـن مفـاعيلن فعول مفاعلن   فعولن مفاعيلن فُعولن مفاعيلن

فالعروض مفاعِلُن ، والضرب مفاعيلُن .

ومصرع هذا النمط :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

والتصريع : أن تتفق العروض مع الضّرب فتكون التفعيلة الأخيرة من كل شطر مفاعيلن ، وهذا لا يكون غالباً إلا فى أول القصيدة ولا يلزم فى باقى الأبيات . ومنه مطلع نونية المتنبى التى ورد منها البيت السابق والذى يقول فيه :[١٥] .

نزور دياراً ما نحبُّ لهَا مغنى ونسأل فيها غيرَ سكّانها الإذنا
//٥/ //٥/٥ /٥ //٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥/٥ /٥ //٥/ //٥/٥/٥
فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فالعروض (مفاعيلن) والضرب (مفاعيلن) .

والبيت المصرع : هو الذى يختلف فيه وزن العروض عن باقى الأبيات ، ليناسب قافية الضرب ووزنه ، فالعروض فى البيت السابق « مفاعلن » وفى هذا البيت « مفاعيلن » ، وهو يختلف عن البيت المقفى الذى تتفق فيه العروض مع الضرب وزناً وقافية .

النمط الثانى :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ومثاله قول امرىء القيس فى معلقته :[١٦]

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله علىّ بأنواع الهموم ليبتلى
//٥/٥ //٥ /٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ //٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

ومقفاة : **مطلع معلقة امرئ القيس التى منها الشاهد السابق**[١٧] :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللّوى بين الدَّخول فحوملِ
//٥/٥ //٥ /٥ /٥ //٥/٥ //٥//٥ //٥/٥ //٥/٥ /٥ //٥/ //٥//٥
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

فالعروض «مفاعلن» ، والضرب «مفاعلن»

وعلى هذا فالبيت المقفى هو البيت الذى تماثل فيه العروض الضرب فى الوزن والقافية . وقد تماثلت قافية الشطرين :

ومنزل ، فحومل ، نوعاً ورويًا .

النَّمط الثالث :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

ومثاله : قول علقمة بن عبدة[١٨] :

منّعمة لا يستطاع كلامها على بابها من أن تزار رقيبُ

//٥/ //٥ /٥/ ٥ //٥/ //٥//٥ //٥/٥ //٥/٥ /٥ //٥/ //٥/٥

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول فعولنْ

ومصرع هذا النمط : قول علقمة بن عبدة فى مطلع القصيدة التى منها الشاهد السابق[١٩] :

طحابك قلب فى الحسان طروبُ بُعَيْدَ الشَّباب عصر حان مشيبُ

//٥ / //٥ /٥ /٥ //٥/ //٥/٥ //٥ /٥ //٥ //٥ //٥/ //٥/٥

فعول مفاعلن فعول فعولن فعولن مفاعلن فعول فعولن

ونحن نلاحظ أن التصريع يكون فى بعض القصائد التى يختلف فيها وزن العروض عن الضرب ، حيث يأتى البيت المصرع على خلاف ذلك إذ يتحد فيه وزن العروض مع الضرب مع اتفاق القافية فى الشطرين ، أما التقفية فتكون فى القصائد التى يتفق فيها وزن العروض مع الضرب .

مشطور الطويل :

لم يشر العروضيون إلى مشطور الطويل ، وإن أشاروا إلى المصرَّع منه وإلى المقفى كما ذكرنا ، والتشطير استخدام التصريع أو التقفية بين الأبيات ، والفرق بين التصريع أو

التقفية ، وبين التشطير أن الشاعر فيهما ليس ملزمًا بتصريع ، أو بتقفية . فهو يستخدم هذين النمطين إمّا فى مطلع قصائده ، أو فى القصيدة نفسها مثلما فعل امرؤ القيس فى معلقته حيث استخدم التقفية فى مطلعها فى قوله[٢٠] :

قفانبكِ من ذكرى حبيب ومنزلِ بسقط اللِّوى بين الدَّخول فحوملِ

ثم قال فى البيت السادس والعشرين[٢١] :

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملِى

ثم قال فى البيت الثامن والعشرين[٢٢] :

أغـرَّك منى أنّ حـبَّك قـاتلى وأنّك مهما تأمرى القلب يفعل

ثم قال فى البيت السادسُ والخمسين[٢٣] :

ألا أيها الليل الطويل ألا انْجلى بصبح وما الإصباح فيك بأمثلِ

وهذا النمط ، من التقفية جاء دون لزوم . حيث لم يلزم الشاعر نفسه به ، ولو ترك التقفية لما حاسبه أحد ، ولم يؤخذ عليه أنه ترك التقفية . وكذلك التصريع ، أما فى التشطير فإن الشاعر يلزم نفسه بهذا النمط ، فلا يقال إنه استخدم التصريع أو التقفية . وإنما يقال إنه استخدم التشطير فى بناء قصيدته لتوفر القصد إلى ذلك .

فنى بحر الرجز – على سبيل المثال – نجد هناك المزدوجَ ، والمربعة والمزدوج نمط يستخدم فيه الشاعر قافية لكل شطرين تتغير من بيت إلى آخر ، أما المربعة ، فإن كل أربعة أشطار تتحد فى القافية ، والشاعر فى هذين النمطين يستخدم التشطير ، ولا يقال إنه يستخدم التقفية أو التصريع .

وقد قدمنا لهذا النمط بهذه المقدمة لأنه نمط لم يشر إليه العروضيون القدماء والمحدثون ، ربما لأن هذا النمط ورد عن شاعر واحد فى مخمستين ، وليس فى أنماط ذات قافية واحدة . ولكن الملاحظ أن هذا كثيراً ما يتصل بالتشطير ، سواء أكان فى الرجز أم فى غيره من البحور حيث إن كثيراً من الأراجيز جاء فى إطار المزدوج . فالشاعر

فى التشطير يلزم نفسه بهذا النمط ، وقد جاء مشطور الطويل فى مخمستين لابن زيدون الذى وُلد سنة ٣٥٤ هـ ، وهو معاصر لابن رشيق ، وسابق للتبريزى والشنتريني ، وابن القطاع ، ولم يذكروا هذا النمط عنده ولم يشر من جاء بعدهم إليه .

والقصيدتان طويلتان تشتمل الأولى على مائة شطر وتشتمل الثانية على خمسين شطراً .

ومما قاله فى الأولى[٢٤] :

تنشّق من عرف الصَّبا ماتنشَّقا
وعاوده ذكر الصَّبا فتشوَّقا
وما زال لمعُ البرق لما تألقا
يهيب بدمع العين حتى تدفقا
وهل يملك الدمع المشوق المصبَّأُ

* * *

خليلى إن أجزعْ فقد وضح العذرُ
وإن أستطع صبراً فمن شيمتى الصبرُ
وإن يك رزءًا ما أصاب به الدهر
ففى يومنا خمر وفى غده أمر

* * *

ولا عجب إنَّ الكريم مرزَّأُ
ومما قاله فى الثانية[٢٥] :
ويومٍ لدى النبق فى شاطئ النَّهْرِ
تدَار علينا الراح فى فتيةٍ زُهْرِ
وليس لنا فرش سوى يانع الزَّهْرِ
يدور بها عذب اللمى أهيف الخصر
بفيه من الثغر الشَّنيب نظامُ

ويوم بجوٍ فى الرصافة مبهجِ
مررنا بروض الأقحوان المدبّحِ
وقابلنا فيه نسيم البنفسجِ
ولاح لنا ورد كخدٍ مضرجِ
نراه أمَامَ السنور وهو إمامُ

* * *

وأكرِمْ بأيام العقاب السَّوالفِ
ولهوٍ أثرناه بتلك المعاطفِ
بسود أثيث الشعر بيض السوالفِ
إذا رفلوا فى وشى تلك المطارفِ
فليس على خلع العزار ملامُ

* * *

وكم مشهد عند العقيق وجسرهِ
قعدنا على حمر النبات وصفرهِ
وظبي يُسَقِّينا سلافة خسمرهِ
حكى جسدى فى السقم رقة خصرهِ
لواحظه عند الرُّنُوِ سهامُ

* * *

فقل لزمانٍ قد تولى نعيمهُ
ورثت على مر الليالى رسومهُ
وكم رق فيه بالعشى نسيمهُ
ولاحت لسارى الليل فيه نجومهُ
عليك من الصبّ المشوق سلامُ
* * *

ولاشك أن مستوى الأداء جيد ، وليس ثمة تدافع بين البناء اللغوى والإطار الموسيقى ، والمعانى واضحة ، وليس هناك ضرورات شعرية أو تكلف فى بناء الجملة لتطويعها لهذا النمط المشطور ، مما يؤكد قابليته لأن ينظم فيه الشعراء قصائدهم القصيرة والطويلة ، وذلك لأن النمط لايخرج عن شكل استخدمه الشعراء بصورة عرضية فى قصائدهم .

نماذج من البحر الطويل

١ – يقول جميل بن معمر : (٢٦)

ألا ليت أيام الصفاء جديدُ ... ودهراً تولَّى يابثَين يعودُ
فنغنى كما كنا نكون وأنتمُ ... صديقٌ، وإذ ماتبذلين زهيدُ

٢ – ويقول خراشة بن عمرو العبسى(٢٧) :

فلا قوم إلاَّ نحن خيرٌ سياسةً ... وخيرٌ بقياتٍ بقينَ وأوَّلا
وأطول فى دار الحفاظِ إقامةً ... وأربط أحلامًا إذ البقل أجْهَلاَ
وأكثر منا سيدًا وابن سيد ... وأجدر منا أن يقولَ فيفعلا
قُروم نمتنا فى فروع قديمةٍ ... بحيث امتناع المجدِ أنْ يتنقلا

٣ – ويقول طرفة بن العبد(٢٨) :

فيالك من ذى حاجة حيل دونها ... وماكل مايهوى أمرؤ هو نائله

٤ – ويقول علقمة بن عبدة(٢٩) :

فإن تسألونى بالنساء فإننى ... بصير بأدواء النساء طبيبُ

إذا شاب رأس المرء أو قل ماله ... فليس له من ودوهن نصيبُ
يُردن ثراء المال حيث علمنه ... وشرخ الشباب عندهن عجيبُ

٥ ـ ويقول ابن زيدون[٣٠] :

حمدتم من الأيام لين خلالها
وسرتكم الدنيا بحسن دلالها
مؤمنة من عتبها وملالها
ولا زال منكم، لابس من ظلالها
يسوّغ أبكار المنى ويهنأ

٦ ـ ويقول السموءل[٣١] :

١ ـ إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضهُ   فكلُّ رداء يرتديه جميلُ
٢ ـ وإن هو لم يحملْ على النفس ضيمها   فليس إلى حسن الثناء سبيلُ
٣ ـ تُعيرنا أنّا قليلٌ عديدُنَا   فقلت لها : إنّ الكرام قليلُ !
٤ ـ وما قل من كانت بقاياه مثلنا   شباب تسامى للعُلى وكهولُ

٢ ـ بحر الوافر

ورد الوافر فى الشعر العربى فى ثلاثة أنماط : واحد تام ، واثنين مجزوءين .

النمط التام :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وقد تأتى مفاعلتن ساكنة اللام (مفاعلْتن) فى حشو البيت بلا لزوم فإذا جاءت هكذا فى ضرب المجزوء لزمت .

مثال التام : قول عمرو بن كلثوم فى معلقته (٣٢) :

مَلَأْنا البرّ حتى ضاقَ عنَّا   وماءُ البحر نملؤهُ سفينا

//ه /ه /ه //ه /ه /ه //ه /ه   //ه /ه //// ه //ه /ه

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

النمطان المجزوءان : وفيهما تحذف (فعولن) من كل شطر .

النمط الأول : وفيه تنتهى تفعيلة الضرب بثلاث متحركات وساكن .

مفاعلتن مفاعلتن   مفاعلتن مفاعِلَتُن

ومثاله قول عمر بن أبى ربيعة (٣٣) :

منعت النَّومَ بالسُّهدِ   مِن العبراتِ والكَمَدِ

لحب داخل فى الجَوْ   فِ ذى قرحٍ على كبدى

تراءت لى لتقتُلَنى   فصادتنى ولمْ أصِدِ

//ه /ه /ه //ه /// ه   //ه /ه /ه //ه ///ه

مفاعلتن مفاعِلَتُن   مفاعلتن مفاعِلَتُن

النمط الثانى : وفيه تنتهى تفعيله الضرب بسببين خفيفين :

مـفـاعـلتن مـفـاعـلتن مـفـاعـلتن مـفـاعِـلْتن

ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة : (٣٤)

عَـلِـقْـتُكَ نـاشـئـا حتى رأيتُ الـرأسَ مُـبْـيَـضًّـا
فـإن تَـتَـعَـاهَـدِى وُدِّى إذا تَـجـديـنَـهُ غَضًّـا ،
فـيـاعَـجَـبًـا لموقـفِـنَـا يُـعَـاتبُ بـعضُـنَـا بَـعْضَـا
//٥ ///٥ //٥ ///٥ //٥ ///٥ //٥ /٥ /٥
مـفـاعـلتن مـفـاعـلتن مـفـاعـلتن مـفـاعـلتن

ويلزم وُرُودُ الضرب ساكن اللام فى كل أبيات القصيدة :

نماذج من بحر الوافر

١ـ يقول معاوية بن مالك : (٣٥)

بغـاث الـطير أكثرهـا فـراخاً وأمُّ الصَّـقْـر مـقلاتٌ نَـزَورُ
ضـعـاف الأسـد أكثرهـا زئيراً وأضرمـهـا الـلواتى لاتـزيـرُ
لقد عظـم البعيرُ بغَير لبٍّ فـلم يستغن بالعظم البعيرُ
يصرفـه الصبي بـكـل وجـهٍ ويحبسـه على الـخَسف الجريـرُ

ويقول المثقب العبدى : (٣٦)

ومـا أدري إذا يممت أمـرًا أُريـد الخيرَ أيُّهـمَـا يَـلـينى
أألخيـرُ الـذى أنـا أبـتـغيـه أم الشرُّ الـذى هو يبتغينى

٢ ـ ويقول عمر بن أبي ربيعة : (٣٧)

ألا يا بكر قد طرقا | خيال هيج الرُّفَقا
أجاز البيد معترضا | فعرض الواد فالشفقا
لهندٍ إنّ ذكرتها | ترى من شيمتى خلقا
ولو علمت وخير العلـ | ـم للإنسان ما صدقا
بأن بها حديث النفـ | ـس والأشعار إن نطقا

٣ ـ ويقول الأعشى : (٣٨)

أخو النجداتِ لا يكبو لضرٍ | ولا مرح إذا ما الخيرُ داما
منير يحسر الغمرات عنه | ويجلو ضوء غرته الظلاما

٤ ـ ويقول عمرو بن ربيعة : (٣٩)

ألم تربعْ على الطلل | وَمَغْنَى الحيِّ كالخلَلِ
تُعَفِّيَّ وسمّهُ الأرواَ | حُ من صَبًّا ومن شَمَلِ
لِهندٍ إنّ هنداً حُبُّـ | ـها قد كان من شُغُلىَ
لَيالى تستبى عقلى | بوحفٍ واردٍ جَثِلِ

٥ ـ وتقول الخنساء : (٤٠)

١ ـ يؤرقنى التذكر حين أُمسى | فأصبحُ قد بُليتُ بفرْط نُكسِ
٢ ـ على صخرٍ وأيُّ فتىً كصخرٍ | ليوم كريهةٍ وطعان خَلسِ
٣ ـ وللخصم الألد إذا تعدى | ليأخذَ حق مظلوم بقنسِ
٤ ـ فلم أسمعْ به رُزءًا لجنٍ | ولم أسمعْ به رُزءًا لإنسِ

٣ ـ بحر الكامل

أجزاؤه (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) فى كل شطر .

وقد ورد فى الشعر العربى تاماً ومجزوءاً . التام : خمسة أنماط والمجزوء أربعة أنماط .

وكثيراً ما تأتى متفاعلن (متْفاعلن) ساكنة التاء فى حشو التام أو فى الضرب أو العروض بلا لزوم .

أولاً التام :

النمط الأول :

متفاعلن متفاعلن متفاعِلُن   متفاعلن متفاعلن متفاعِلُن

ومثاله قول عنترة بن شداد :[41]

ولقد شفى نفسى وأبرأ سقمها   قيل الفوارس ويك عَنْتَر أقدم

///ه //ه /ه//ه ///ه //ه   /ه/ه //ه ///ه //ه ///ه //ه

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومقفاة : قول عنتر فى مطلع معلقته التى منها الشاهد السابق :[42]

هل غادر الشعراء من متردم   أم هل عرفت الدار بعد توهم

النمط الثانى :

وفيه تحذف النون الساكنة من الضرب وتسكن اللام فتصير متفاعلن « متفاعلْ »

فيكون كما يلى :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلْ

ومثاله قول عنترة بن شداد : (٤٣)

إنى إمرؤ سمحُ الخليقة ماجدٌ   لا أتبعُ النفس اللجوج هواهَا
وأغضُ طرْفى مابدت لىَ جَارتى   حتى يُـدارى جَـارتى مـأْوَاهَـا
///ه //ه /ه/ه //ه // /ه//ه   /ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه/ه
متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

ومصرعه : (٤٤)

طـرقت أمـامـة والمزار بـعـيـدُ   وهـنا وأصحاب الرجال هجودُ
///ه//ه ///ه //ه ///ه/ه   /ه/ه //ه /ه/ه//ه ///ه/ه
متفاعِلن متفاعلن متفاعلْ   متفاعلن متفاعلن متفاعلْ

النمط الثالث :

تحذف (عِلن) من متفاعلن فى الضّرب فيصير الضرب (متفا) وتسكن التاء ، وتبقى العروض كما هى فيكون الوزن كما يلى :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن مُتْفَا

ومثاله قول عمر بن أبى ربيعة : (٤٥)

ولقد حفظت وما نسيت مقالها   عـنـد الرحيل هجرتنا حُبى
///ه //ه ///ه///ه //ه ///ه //ه   /ه/ه//ه ///ه//ه /ه/ه
متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن فَعْلُنْ

وقد قال بعض الباحثين : إن هذا النمط نادر ، ولكن الدكتور محمد الطويل أثبت وجود بعض القصائد من هذا النمط فى بحث له بعنوان نادر الكامل ، ومن القصائد التى أوردها واحدة لعامر بن الطفيل .

يقول فى مطلعها : (٤٦)

هلا سألت بنا وأنت حفية   بالقاع يومَ تَورَّعَتْ نَهْدُ
/ه/ه //ه ///ه //ه ///ه //ه   /ه/ه//ه ///ه //ه /ه/ه
متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن فَعْلُنْ

النمط الرابع :

يصير الضرب « متْفا » أو فَعْلن والعروض مُتَفَا أو فَعِلُن فيكون كما يلى :

متفاعلن متفاعلن مُتَفَا   متفاعلن متفاعلن مُتْفَا

ومن النمط الرابع :

قول دريد بن الصمة : (٤٧)

حيوا تماضر واربعوا صحبي   وقفوا فإن وقوفكم حَسْبِى
ما إن رأيت ولا سمعت به   كاليوم طالى أينقٍ جُرْبِ
متبذلاً تبدو محاسنُهُ   يضع الهناء مواضع النُّقبِ
متحسراً نضح الهناء به   نضح العبير بريطةِ العصبِ
فسليهمُ عَنِّى خناسُ إذا   عض الجميعَ الخطب ما خَطبى
///ه //ه /ه/ه//ه ///ه   /ه/ه //ه /ه/ه//ه /ه/ه
متفاعلن متفاعلن مُتَفَا   متفاعلن متفاعلن فعْلن

والبيت الأول مصرع وعروضه كضربه « فَعْلن » ساكنة العين .

النمط الخامس :

وفيه تكون العروض « مُتَفا » والضرب مثلها « مُتَفَا » ثلاث متحركات وساكن كما يلى :

متفاعلن متفاعلن مُتَفَا   متفاعلن متفاعلن مُتَفَا (فَعِلُن)

ومنه قول عمر بن أبي ربيعة : (٤٨)

إن الخليط مودعوك غَدا قد أجمعوا من بينهم أفدا
وأراك إن دارٌ بهم نزحت لاشك تهلك إثرهم كمدا
///ه //ه /ه /ه//ه ///ه /ه/ /ه//ه ///ه //ه ///ه
متفاعلن متْفاعلن فَعِلُن متْفاعلن متفاعلن فَعِلُن

والبيت الأول مقفى ولايختلف فى الوزن عن باقى الأبيات .

مجزوء الكامل :

النمط الأول :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وتكون فيه العروض والضرب « متفاعِلُن » .

ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة : (٤٩)

حى الرباب وتربها أسماء قبل ذهابها
وارجع إليها بالذى قالت برجْع خطابها
/ه/ه//ه /ه/ه //ه /ه/ه //ه ///ه //ه
متفاعلن متفاعِلُن متفاعلن متفاعِلُن

النمط الثانى :

- وتكون فيه العروض « متفاعلن » والضرب « متفاعِلْ » كما يلى :

متفاعلن متفاعِلُن مُتفاعلن متفاعِلْ

ومنه قول العباس بن الأحنف : (٥٠)

عَرَضَ الهوى لى غَيه فابتغتُهُ بِرشادِ
يامن رأى رجلاً يبيْ عُ صلاحه يفسادِ
/ه/ه //ه ///ه //ه ///ه//ه ///ه/ه
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعِلْ

ومصرعه : قول الشاعر :

ســـــلـــــبت لميسُ فؤادِى	وتـــــرجـــــلت بسوادِ
//ْ/ه //ه ///ه /ه	///ه//ه ///ه/ه
متـفـاعـلن متـفـاعلْ	متـفـاعـلن متـفاعلْ

النمط الثالث :

تكون فيه العروض « متفاعلن » والضرب « متفاعلان » ومنه قول أبي فراس : (٥١)

أبـــنـــيّتى لا تجزعى	كـــلُّ الأنـــام إلى ذهـــابْ
نُوحىّ عـــلىَّ بحسْـــرةٍ	من خـــلفِ سِترك والحجـابْ
قولى إذا نـــاديـــتنى	وعـــيـــيت عن ردِّ الجوابْ
زَينُ الشـــبـــاب أبوفـــرا	سٍ لم يمتّـــع بـــالشـــبـــابْ
/ه/ه//ه ///ه //ه	/ه/ه //ه /ه /ه //ه ه
متـفـاعـلن متـفـاعـلن	متـفـاعـلن متـفـاعلان

النمط الرابع :

وتكون فيه العروض « متفاعلن » والضرب « متفاعلاتن » ومثاله قول الأعشى : (٥٢)

ورأت بـــأنَّ الشـــيب جـانـبـه	الـــبشـــاشـــةُ والـــبشـــارةْ
فـــاصبر فـــإنّك طـــالما	أعـمـلت نـفسك فى الخسارةْ
/ه/ه//ه ///ه//ه	/ه/ه //ه ///ه //ه /ه
متـفـاعـلن متـفـاعـلن	متـفـاعـلن متـفـاعلاتن

ومصرعه : قول الأعشى فى مطلع القصيدة التى جاء منها البيتان والذى يقول فيه : (٥٣)

يـــا جـــارتى مـــاكـــنت جـــارةْ بـــانت لـــتـــحـــزنـــنـــا عـــفـــارةْ
/ه /ه//ه /ه/ه//ه /ه /ه/ه //ه ///ه//ه/ه
مـــتـــفـــاعـــلـــن مـــتـــفـــاعلاتن مـــتـــفـــاعـــلـــن مـــتـــفـــاعلاتن

ومن مصرعه قول الشاعر : (٥٤)

وهى أشطار تشبه المنهوك :

يـــا دار بـــالـــقـــفـــر الـــيـــبـــابِ والمنـــــــــزل الوحش الخزابِ
ومصب أرواق الســـــحـــــابِ وبجرّ أذيـــــــــال الهوابى
// ه //ه /ه/ه //ه/ه ///ه //ه /ه/ه //ه/ه
مـــتـــفـــاعـــلـــن مـــتـــفـــاعلاتن مـــتـــفـــاعـــلـــن مـــتـــفـــاعلاتن

النمط الخامس : .

وهو نمط لم ينص عليه العروضيون وقد وجدت له قصيدةً عند ابن المعتز ووزنه : (٥٥)

مـــتـــفـــاعـــلـــن فـــعـــلـــن مـــتـــفـــاعـــلـــن فـــعـــلـــن

ومثاله :

ولـــــقـــــد طـــرقت على رصـــــــد وعين حـــــذَرْ
رشـــــأ بمحـــــنـــيَّـــــةٍ شـــرِب الـــكـــرى فَسَـــكَـــرْ
///ه //ه ///ه ///ه //ه ///ه
مـــتـــفـــاعـــلـــن فـــعِـــلـــن مـــتـــفـــاعـــلـــن فـــعِـــلـــن

نماذج من بحر الكامل

١ ـ يقول عنترة بن شداد : (٥٦)

ولقد أبيت على الطوى وأظلهُ حتى أنال به كريم المأكلِ
وإذا الكتيبة أحجمت وتلاحظت أُلفيتُ خيراً من معمٍّ مخولِ

٢ ـ ويقول المنخل اليشكرى : (٥٧)

ولقد شربت من المدا مة بالصغير وبالكبير
وشربت بالخيل الإنا ث وبالمطهمة الذكورِ
فإذا انتشيت فإننى ربُّ الخورنق والسديرِ
وإذا صحوت فإننى ربُّ الشويهة والبعيرِ

٣ ـ ويقول الأعشى : (٥٨)

أجبير هل لأسيركم من فادى أم هل لطالب شقةٍ من زادِ
أم هل تنهنه عَبرة عن جاركم جاد الشئون بهاتسبل لجادى
من نظرة نظرت ضحى فرأيتها ولمن يحين على المنية هادِى

ويقول الأعشى أيضاً : (٥٩)

قالت سمية من مَدَحْ تَ فقلت مسروق بن وائلْ
عُدِّى لغيبي أشهراً إنى لدى خير المقاولْ
الناس حول قبابه أهل الحوائج والمسائلْ
يتبادلون فناءهُ قبل الشروق وبالأصائِلْ

٤ ـ ويقول عمر بن ربيعة : (٦٠)

لبس الظلام إليك مكتتماً ... خفراً لِحَاجةِ آلفٍ صبٍّ
لمعت بأطراف البنان لنا ... إنا نحاذر أعين الركبِ
ارجع وردد طرف تابعنا ... حتى يجدد دارسُ الحبِّ

٥ ـ ويقول يزيد بن الصعقة : (٦١)

يا أيها الملك المقيت أما ترى ... ليلاً وصبحاً كيف يختلفانْ
هل تستطيع الشمس أن تأتى بها ... ليلاً وهل لك بالمليك يدانْ
واعلم وأيقن أن ملكك زائل ... واعلم بأنَّ كما تدين تدانْ

٦ ـ ويقول معاوية بن مالك : (٦٢)

إنى إمرؤٌ من عصبة مشهورة ... حُشُدٌ لهم مجدٌ أشمٌّ تليدُ
ألفوا أباهُم سيداً وأعانهم ... كرم وأعمامٌ لهم وجدود
نعطى العشيرة حقها وحقيقها ... فيها ونغفر ذنبها ونسود

٧ ـ ويقول مسلم بن الوليد : (٦٣)

هذا النعيم وكيف لى بدوامهِ . ... أنَّى يدوم وعيشه قد زالا
أصبحت كالثوب اللبيس قد اخلقت ... جداته منه فعاد مزالا
وبقيت كالرجل المدله عقله ... أشكو الزمان وأضرب الأمثالا
سالَمْتُ عُدَّ الى فآبوا بالرضى ... منى وكنت أحاربُ العذَّالا
ولقد علمت بأنه ما من فتى ... إلا سيُبَدلُ بعد حالٍ حالا

٨ـ ويقول أبو العلاء المعرى : [٦٤]

مـــا لى رأيـــتك مـــعـــرضـــاً فـــاسمعْ إذا نـــطقَ الحصـــيفُ
الـــــدهـــــر لـــــيس بمنصفٍ والـــعـــيب يستره الـــنَّصـــيفُ
فـــالـــبث وحـــيـــداً لاوصـــيـ ـفـــة فى ذراك ولاوصـــيـــف

٩ ـ ويقول ابن المعتز : [٦٥]

إن الخـــــيـــــط بَـــكَـــرْ زمـــــــراً تحيت زمـــــرْ
وعـــــلت حـــــداتهم بهم جـــنـــاح سَـــفَـــرْ
مـــا زلت أتـــبـــعـــهـــم دمـــعـــاً بـــكـــيـــد نـــظـــر
وكـــأن ظـــعـــنهـــم فوق الـــبلاد شـــجـــر
مـــيـــل يـــرقِّـــصـــهـــا هـــزّ الـــريـــاح ســـحـــر

ويقول أبو ذوئيب الهـذلى : [٦٦]

أمن المنون وريبها تتوجع ؟ والدهر ليس بمعتب من يجزعُ
قالت أميمة : ما لجسمك شاحباً منذ ابتذلت ومثلُ مالك ينفعُ
أم ما لجنبك لايلائم مضجعاً إلا أقضّ عليك ذاك المضجعُ
فأجبتها أن ما لجسمى أنّه أودى بنىّ من البلاد فودعوا
أودى بنىّ وأعقبونى غصّة بعد الرقاد وعبرة لاتقلعُ

٤ ـ بحر البسيط

ورد بحر البسيط فى الشعر العربى تاماً ومجزوءاً وتفعيلاته « مستفعلن فاعلن » تتكرر فى كل شطر مرتين وتأتى كل تفعيله فى صور متعددة فى الحشو وفى العروض والضرب فأما مستفعلن ؛ فتأتى :

مستفعلن ، مستعلن ، مستفعلْ ، مستفعلان ـ متفعلْ ، وأما فاعلن فقد تأتى : فَعِلُن ، فاعلْ .

وتام البسيط : نمطان :

النمط الأول : وفيه تحذف ألف فاعلن فى الضرب والعروض فتأتى كل منهما ثلاثة متحركات فساكن :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن   مستفعل فاعلن مستفعلن فَعِلُن

ومنه قول الأعشى : (٦٧)

غيث الأرامل والأيتام كلهمُ   لم تطلع الشمسُ إلا ضَرّ أو نفعَا

أغرُّ أبْلج يسْتسقى الغَمام بهِ   لو صارع النَّاس عنْ أحلامهمْ صرعَا

/ /ه / /ه / / /ه /ه/ /ه/ /ه / / /ه   /ه/ه/ /ه /ه/ /ه /ه/ه/ /ه / / /ه

متفعلن فعلن مستفعلن فَعِلُنْ   مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ

فالعروض فَعِلُنْ ، والضرب فَعِلُنْ .

النمط الثانى : يكون الضرب (فاعلْ) (/ه/ه) وتظل العروض (فَعِلُنْ) (///ه) .

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ   مستفعلن فاعل مستفعلن فاعِلْ

ومنه قول الأعشى : (٦٨)

تميلُ جثْلا على المتنين ذا خصل   يجبوموا شطةُ مسكاً وتطْيابا
//ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه   /ه/ه//ه ///ه /ه/ه //ه /ه/ه
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلْ

فالعروض فَعِلُن والضرب فاعِلْ أو فَعْلُن .

ومصرعه : قول الأعشى فى مطلع القصيدة التى ورد منها البيت السابق : (٦٩)

بانت سعاد وأمسى حبلها رابا   وأحلث النأَّى لى شوقا وأوصابا
/ه/ه //ه ///ه /ه/ه //ه /ه/ه   //ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه
مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلْ   مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

فالعروض والضرب ، فاعِلْ

فى هذا البيت المصرع من القصيدة اتحدت القافية وتفعيلتا العروض والضرب ، وهذا لايلزم فى الأبيات الأخرى غير المصرعة .

مجزوء البسيط :

النمط الأول :

مستفعلن فاعلن مستفعِلُن   مستفعلن فاعلن مستفعِلُن

وهو ضرب نادر وقد نظم فيه ابن عبد ربه مضمنا الشاهد العروضى الذى جاء فى البيت الأخير فقال : (٧٠)

ظـالمتى فى الهوى لاتـظـلـمى فتصرمى حبـل من لم يصرمِ
أهـكـذا بـاطلاً عـاقـبـتنى لايـرحـم الله من لم يـرحمِ
قـتـلت نـفسًا بلانـفسٍ ومـا ذنبٌ بأعظمَ من سفك الدمِ
لمثـل هـذا بـكت عينى ولا لـلـمـنـزل القـفـر أو للأرسـمِ
ماذا وقوفى على رسمٍ عفا مخلو لقيٍ دارسٍ مستعجمِ

/ه /ه//ه /ه //ه /ه/ه // /ه//ه/ه /ه//ه /ه/ه//ه

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

ويلاحظ أن العروض والضرب قد يأتيان مستفعلن أو مستعلن أو متفعلن .

النمط الثانى : وتظل العروض مستفعلن أما الضرب فيكون مستفعلْ وهو نادر ومنه قول ابن عبد ربه مضمنا الشاهد العروضى : (٧١)

مـاأقـرب الـيـأس من رجائى وأبـعـد الصبر من بـكـائى
يـا مـذكيَ الـنـار فى جوانحى أنت دوائى وأنت دائى
من لى بمخلـفـة فى وعدها تخلـط لى اليـأس بـالـرجـاء
سـألتهـا حـاجـة فلم تَـفُـهْ فيهـا بـنـعـم ولا بلاء
قلت استجيبى فلمَّا لم تجبْ فـاضت دموعى على ردائى

/ه /ه //ه /ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه //ه/ //ه/ه

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن متفْعلْ

ومصرعه : قول عبيد بن الأبرص : (٧٢)

أقـفـر من أهلـهِ مـلحوبُ فـالـقُـطَـبِـيـاتُ فـالـذَّنوب

/ه /// ه /ه //ه /ه/ه/ه /ه///ه /ه//ه //ه/ه

مستعلن فاعلن مستفعلْ مستعلن فاعلن متفعلْ

ويلاحظ أن العروض قد تأتى مستفعلن أو متفعلن أو مستعلن فى الأبيات غير المصرعة

النمط الثالث : ويكون فيه الضرب مستفعلان ، وتظل العروض مستفعلن ومنه قول المرقش الأصغر فى حديثه عن الخمر وأثرها فى شاربها[٧٣]

منها الصبوح الذى يتركنى	ليث عفرين والمال كثيرْ
فأول الليل ليث خادر	وآخر الليل ضِبْعانٌ عَثُورْ
/ه// /ه/ /ه//ه/ /ه//ه/	/ه// /ه/ /ه//ه/ /ه//ه/هه
متفعلن فاعلن مستفعلن	متفعلن فاعلن مستفعلان

يلاحظ أنّ مستفعلن قد تأتى فى العروض متفعلن أو مستعلن دون لزوم

النمط الرابع (مخلَّع البسيط) :

وهو المشهور من مجزوء البسيط وإن لم ينظم فيه الشعراء إلا قليلاً

وورنه : مستفعلن فاعلن متفْعل   مستفعلن فاعلن متفْعلْ

ومن ذلك قول الأعشى :[٧٤]

ألم تَرَوا إرمًا وعادًا	أودى بها الليل والنهارُ
بادوا فلما أن تآدوا	قفَّى على إثرهم قدارُ
وقبلهم غالت المنايا	طسْمًا ولم ينجها الحذارُ
وحل بالحى من جديسٍ	يوم من الشرِّ مستطارُ
وأهل غمدان جمعوا	للدهر مايجمع الخيارُ
فصبحتهمْ من الدَّواهى	جائحة عقبها الدَّمارُ
/ه// /ه// /ه/ /ه// /ه//ه/	/ه/ /ه/// /ه//ه/ /ه//ه/
متفعلن فاعلن متفعلْ	مستعلن فاعلن متفعلْ

المشطور :

هذه هى أنماط بحر البسيط التام والمجزوء منه ، التى وردت فى كتب العروض .

وقد وجدت نمطاً مشطوراً ينقسم فيه الشطر إلى شطرين ولكل شطر استقلاله ، بل إن القصيدة التى وردت منه عند ابن المعتز لم يرد فيها بيت واحد مدوراً وإنما جاءت كلها ذات أشطار سالمة وجاء البيت الأول مصرعاً ، ولم يشر العروضيون إلى هذا النمط .

يقول ابن المعتز : (٧٥)

١ ـ يـامـقـلـة راقـدة ‏ ‏ ‏ ‏ لم تـدر بـالسّـاهـدة
٢ ـ كـأنما سمرت ‏ ‏ ‏ ‏ نجومـهـا الـراكـدة
٣ ـ بـدا سـهـيـل لهـا ‏ ‏ ‏ ‏ فـانحرفت عـايـدة
٤ ـ كـأنـه درهـم ‏ ‏ ‏ ‏ رمت بـه الـنـاقـدة
٥ ـ والصـبـح فى أفـقـه ‏ ‏ ‏ ‏ ذو غِـرقٍ واقـدة
٦ ـ تهوى الثريـا لـه ‏ ‏ ‏ ‏ فى غـربها سـاجـدة
٧ ـ يـا نـفس لا تجزعى ‏ ‏ ‏ ‏ قـد تجد الـفـاقـدة

/٥/٥//٥ ‏ ‏ /٥//٥ ‏ ‏ ‏ ‏ /٥/// ‏ ٥ ‏ /٥//٥

مستفعلن ‏ ‏ فاعلن ‏ ‏ ‏ ‏ مسـتـعـلن ‏ ‏ فـاعـلن

وتقع القصيدة فى ثمانٍ وعشرين بيتاً من الشعر الجيد ، مما يؤكد صلاحية هذا النمط لأن ينتظم التجارب والرؤى الشعرية .

ويبدو هذا النمط وكأنه أصل للمجتث بحيث لوزيد سبب خفيف :

متحرك وساكن (٥١) على كل من العروض والضرب لاصبح : مستفعلن فاعلاتن فى كل شطر .

نماذج من بحر البسيط

١ ـ يقول الأعشى : [٧٦]

ودع هريرة إن الركب مرتحل	وهل تطيق وداعاً أيها الرجلُ
غراءُ فرعاءُ مصقول عوارضها	تمشى الهوينا كما يمشى الوجى الوحلُ
كأن مشيتها من بيت جارتها	مرُّ السحابة لاريثٌ ولاعجلُ

٢ ـ ويقول أيضاً : [٧٧]

إنى وجدت أبا الخنساء خيرهم	فقد صدقت له ملحى وتمجيدى
إن عداتك إيانا لآتية	حقًا وطيِّبَةٌ مانفس موعودِ
مافوق بيتك من بيت علمت به	وفى أرومته مامنبت العودِ

٣ ـ ويقول عبيد بن الأبرص : [٧٨]

وكل ذى إبل موروث	وكل ذى سلب مسلوب
وكل ذى غيبة يؤوب	وغائب الموت لايؤوب
أعاقر مثل ذات رحم	أم غانم مثل من يخيب

٤ ـ ويقول ابن المعتز العباسى : [٧٩]

فرق جيرانك الزيال	وانقلبت بالجميع حالُ
بانوا بممكورة رداح	يضحك فى وجهها الجمالُ
كأن فاها سلاف كرمٍ	أو عسل بارد زلالُ
تعاونت فيه كاسيات	ليس سواه لهن مالُ

كـــأنها ثـــاقـــبـــات درٍّ مُـــركلات بـــه عِـــجَـــالُ
جـــمـــعـــنـــه من قـــلـــوب نـــور كـــأن أطـــرافـــه الـــذبـــالُ
كـــم تحت أرض وكـــم عـــليها وكـــم ثـــوى مـــعشر وزالوا

ويقول أبوفراس (٨٠)

لمثلها يستعد البأس والكرمُ وفى نظائرها تستنفد النِّعمُ
هى الرئاسةُ ، لاتقنى جواهرها حتى يخاض إليها الموت والعدمُ
تقاعس الناس عنها فانتدبت لها كالسيف لانكلٌ فيه ولاسأمُ
مازال يجحدها قوم وينكرها حتى أقروا وفى آنافهم رَغَمُ
شكراً فقد وفت الأيام ما وعدت أقر ممتنع ، وانقاد معتصمُ
وما الرئاسة إلاَّ ما تُقرُّ به شمس الملوك وتعنو تحته الأممُ

٥ ـ بحر الرمــل

أجزاؤه فاعلاتن ست مرات فى كل شطر ثلاث ، ويأتى تامًا ومجزوءًا .

وكثيرًا ما تأتى فاعلاتن (فَعِلاَتن) فى الحشو دون لزوم أو فالاتن دون لزوم ، والتام ثلاثة أنماط :

النمط الأول :

فــاعلاتن فــاعلاتن فــاعــلن	فــاعلاتن فــاعلاتن فــاعلاتن

ومن ذلك قول عبيد بن الأبرص : [٨١]

ولـنـا دار ورثـنـا عـزهـا الـْ	أقدم القدموس عن عمٍ وخالِ
مــنــزل دمــنــة آبــاؤنــا الـْ	مورثونا المجد فى أولى الليالى
مــا لنا فيها حصون غيرما الـْ	مقربات الجرد تردى بالرجالِ
فى روابى عُدْ ملى شامخ الـْ	أنف فــيــه إرث مجد وجمالِ
فاتبعنا ذات أولانا الأولى الـْ	موقدى الحرب وموفى بالحبالِ
/ه //ه/ه /ه//ه/ه /ه //ه	/ه //ه/ه ///ه/ه /ه//ه/ه
فــاعلاتن فــاعلاتن فــاعــلن	فــاعلاتن فــعلاتن فــاعلاتن

فالعروض (فاعلن) والضرب (فاعلاتن)

ومصرع هذا النمط :

فــاعلاتن فــاعلاتن فــاعلاتن	فــاعلاتن فــاعلاتن فــاعلاتن

ومن ذلك قول الشاعر : (٨٢)

أضحت الدار قفارًا موحشاتٍ عـافـيـات دارسـات خـالـياتِ
/ه //ه/ه ///ه /ه /ه //ه/ه /ه//ه /ه /ه //ه/ه /ه//ه/ه
فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتن

فالعروض والضرب «فاعلاتن»

النمط الثانى :

فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعـلن فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتْ

ومن ذلك قول زيد الخيل : (٨٣)

يـابنى الصـيـداء ردوا فـرسى إنما يـفْـعَـلُ هَـذا بـالـذلـيلْ
/ه //ه /ه /ه// ، ه/ه ///ه /ه//ه /ه ///ه /ه /ه//ه ه
فـاعلاتن فـاعلاتن فَعلن فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتْ

فالعروض «فَعِلنُ» والضرب «فاعلاتْ»

ومصرعه قول الشاعر : (٨٤)

قل لمن يضحى ويمسى فى مِطالْ جُدْ لمنْ أَضْحَى لديكمْ فى خيالْ
/ه //ه /ه /ه//ه/ه /ه//ه ه /ه ///ه/ه /ه//ه/ه /ه//ه ه
فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلات فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتْ

فالعروض والضرب «فاعلاتْ» وهذا يكون فى البيت المصرع فقط .

النمط الثالث :

فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعـلن فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعـلن

ومنه قول الأعشى : (٨٥)

خـالـط الـقـلـب هموم وحـزنْ   وادكـارٍ بـعـد ماكـان اطـمأنْ
فَـهْوَ مشـغوف بهنـدٍ هـائم   يـرعوى حيـنًا وأحْياناً يحِنْ
٥ ٥ ٥   ٥ ٥ ٥   ٥ ٥.   ٥ ٥ ٥   ٥ ٥/٥   ٥ ٥
فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعـلـن   فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعـلـن

فالعروض والضرب «فاعلن» فى البيت المقفى وغير المقفى .

مجزوء الرمل :

النمط الأول :

فـــاعلاتن فـــاعلاتن   فـــاعلاتن فـــاعلاتن

ومنه قول عمر بن أبى ربيعة : (٨٦)

لجَّ قـــلبى فى الـــتصـــابى   وازدهى عنى شـــبـــابى
ودعـــانى لهوى هـــنـــ   ـدٍ فؤادٌ غير نـــــابِ
قـلت لما فـاضت الـعـيـ   ـنان دمـعًـا ذا انسـكـابِ
إن جـفـتْنى الْـيوم هـنـدٌ   بـــعـــد ودٌّ واقترابِ
/٥ //٥ /٥ /٥ // ٥/   ٥/ //٥/٥ /٥//٥ /٥
فـــاعلاتن فـــاعلاتن   فـــاعلاتن فاعلاتن
فـسـبـيـل الـنـاسِ طـرًّا   لـــفـــنـــاء وذهـــابِ

النمط الثانى :

وتكون فيه العروض «فاعلاتن» والضرب «فاعلاتانْ»

فـــاعلاتن فـــاعلاتن   فـــاعلاتن فـــاعلاتـــانْ

ومنه قول ابن عبدربه : (٨٧)

يـــاهلالا فى تجنـــيـــهْ	وقضـيـبـاً فى تـثـنـيـهْ
شـادن مـاتـقـدر الـعـيـ	ـن تـــراه من تلالـيـهْ
كـلـما قـابـلـه شـخـ	ـصٌ رأى صورتـه فـيـهْ
لان حتى لومشى الــذرْ	رُ عـلـيـه كـاد يـدمـيـهْ
/٥//٥/٥ /٥//٥/٥	///٥/٥ /٥//٥ /٥٥
فـــاعلاتن فـــاعلاتن	فـــعلاتن فـــاعلاتـــان

النمط الثالث :

فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعـــلن

ومنه قول ابن المعتز : (٨٨)

أيها الـــقـــائـــل جوراً	قـــل بحق تُـــرشَـــدِ
مـــثـــل عـــبـــاس عـــليٌّ	كـــيـــد أختُ يـــسدِ
لا تـــقـــل يمـــنى ويسرى	فـــيهما من أحـــمَـــد
/٥//٥/٥ /٥//٥/٥	///٥ /٥ /٥ //٥
فـــاعلاتن فـــاعلاتن	فـــعلاتن فـــاعـــلن

ملحوظة :

أورد العروضيون : فاعلاتن فاعلن فـــاعلاتن فـــاعـــلن

ضمن مجزوء الرمل وهذه التفعيلات الأربعة تمثل أصل بحر المديد وفق ما ذكروه ، والمفترض أن يكون مجزوءاً للمديد ، حيث لا يقع هذا النمط فى دائرة الرمل . كما أنه

موضوعيًّا مجزوء للمديد ، وليس للرمل ، ومنه قول السلكة أم السليك : (٨٩)

طـــاف يـــبــــغى نجوةً   من هلاك فــــهـــــلكْ

/ ه / / ه / ه   /ه//ه   / ه / / ه / ه   / / / ه

فـــاعلاتن   فاعلن   فـــاعلاتن فـــعـــلن

وهو فى الحقيقة ضمن مجزوء المديد حيث يتكون المديد وفق ما ورد فى الشعر من «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (مرتين) فإذا حُذفت فاعلاتن بقيت (فاعلاتن فاعلن) فى كل شطر ، ولهذا فإن الأولى أن يدرس هذا النمط ضمن المديد . وسنقدم نماذج لهذا النمط عند تناولنا للمديد .

نماذج من بحر الرمل

١ ـ يقول عدى بن زيد : [٩٠]

من رآنا فليحدث نفسه ... أنه موفٍ على قرنِ زوالِ
وصروفُ الدَّهرِ لا يبقى لها ... ولما تأتى به صمُّ الجبالِ
ربَّ ركب قد أناخوا حولنا ... يمزجون الخمرَ بالماءِ الزلالِ
ثم أضحوا عصف الدهر بهم ... وكذاك الدهر يودى بالرجالِ

٢ ـ ويقول عمر بن أبي ربيعة : [٩١]

حبذا ذاك غزالاً ... قد شفى قرح ندوبى
وجزائى بهوائى ... وثنائى فى المغيب
ولقد أشفقت من حُبِّـ ... ـبِكم أقضى نحيبى
إن قلبى فاعلميهِ ... كل يوم فى وجيبِ

٣ ـ ومنه قول سعيد بن حميد : [٩٢]

ما على أحسن خلق اللـ ... ـه أن يحس فعلهْ
بأبى أنت وأمى ... من مليك قلَّ عدلهْ
وبخيلٍ بالهوى لو ... كان يسلى عنه بخلهْ
أكثر العاذل فى حبِّـ ... ـبِك لا ينفعُ عَذْلهْ
أكثر الشكوى واستعـ ... ـدى على من قل بذلهْ

٤ ـ وقال هُدبه لأبويه وهو مقتادٌ للموت : [٩٣]

أبليانى اليوم صبراً منكما ... إنَّ حزنًا إن بدا بادىء شر
لا أرانى اليوم إلامَيِّتًا ... إن بعد الموت دار المستقر
اصبرا اليوم فإنى صابر ... كل حى لقضاء وقدر

٥ ـ ويقول سويد بن أبي كاهل اليشكرى : (٩٤)

١ ـ بسطت رابعة الحبل لنا فوصلنا الحبل منها ما اتسعْ
٢ ـ حرة تجلو شتيتاً واضحاً كشعاع الشمسِ فى الغيم سطعْ
٣ ـ صقلته بقضيب ناضر من أراكٍ طيبٍ حتى نصعْ
٤ ـ أبيض اللون لذيذاً طعمه طيّبُ الريق إذا الريق خدعْ
٥ ـ تمنح المرآة وجهًا واضحًا مثل قرن الشمس فى الصحو ارتفعْ
٦ ـ صافى اللون ، وطرفاً ساجياً أكحل العينين مافيه قمعْ

٦ ـ بحر المديد

قال بعض الدارسين إنه من البحور التى لم ينظم فيها الشعراء إلا نادراً وقد علل الدكتور إبراهيم أنيس ذلك ، « بأن ما نظم فيه يمكن أن يكون صورة لبحر الرمل أو أنه وزن قديم هجره الشعراء وأهملوا النظم فيه»(٩٥) .

ولكن ما وجدناه عند ابن المعتز العباسى يؤكد أن هناك قصائد كثيرة وردت فى هذا البحر لم يلتفت إليها الدارسون .

وصورته فى الشعر العربى : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن » فى كل شطر ووفق هذا فقد ورد تاماً وأنماطه ستة وورد له نمط مجزوء .

النمط الأول من التام :

فـاعُلاتـن فـاعلـن فـاعلاتن   فـاعلاتـن فـاعـلُن فـاعلاتن

ومثاله قول عبد الرحمن بنَ أبى بكر(٩٦) :

يـابـنـة الأُزدىِّ قـلبى كـئـيب   مستهـام عـنـدهـا مـايـنـيبُ
ولـقـد لاموا فقلتُ : دعونى   إنَّ من تنهون عـنـه حـبيبُ
إنما أبلى عـظـامى وجسـمى   حـبُّـهـا والحبّ شئٌ عـجيبُ
أيها الـعـائب عـنـدى هواهـا   أنت تفدى من أراك تعيبُ
/٥//٥/٥ ///٥ /٥//٥/٥   ///٥/٥ /٥//٥ /٥//٥/٥
فـاعلاتن فـعـلن فـاعلاتن   فـاعلاتن فـاعـلن فـعلاتن

ومنه قول ابن المعتز العباسي[٩٧] :

فكَّ حر الوجد قيد البكاء	فاعذريني أو فموني بدائي
لوأطعنا الصبر عند الرزايا	ماعرفنا شدة من رخاء
أسرع الشيب إليَّ بهمٍّ	كان يدعوه أحبُّ الدعاء
/٥//٥/٥ ///٥ ///٥/٥	/٥//٥/٥ ///٥ /٥//٥/٥
فاعلاتن فعلن فعلاتن	فاعلاتن فعلن فاعلاتن

النمط الثاني :

فاعلاتن فاعلن فاعلن   فاعلاتن فاعلن فاعلاتْ

ومثاله قول ابن عبد ربه : [٩٨]

ياوميض البرق بين الغمام	لاعليها بل عليك السلامْ
ان فى الأحداج مقصورة	وجهها يهتك ستر الظلامْ
تحسب الهجر حلالا لها	وترى الوصل عليها حرامْ
/٥//٥/٥ ///٥ /٥//٥	///٥/٥ ///٥ /٥//٥٥
فاعلاتن فعلن فاعلن	فعلاتن فعلن فاعلاتْ

النمط الثالث :

فاعلاتن فاعلن فاعلن   فاعلاتن فاعلن فاعلن

ومنه قول ابن المعتز[٩٩] :

أيها العذَّال لاتعذلوا	إنمَّا النصحُ لمن يقبلُ
أنا بالحب مقرٌّ لكم	هو ماشَيَّئْتمُ فافعَلوا
لى جهلى ولكم عقلكم	أشهد أنكم أعقلُ

مـــالهذا الـلـيـل لايـنـقضى . طـــال لـــيلى والهوى أطولُ

/ه//ه/ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه/ه /ه//ه /ه//ه

فــاعلاتن فــاعــلن فــاعــلن فــاعلاتن فــاعــلن فــاعــلن

النمط الرابع :

فــاعــلاتن فــاعــلن فَــعِــلُن فَــاعِلاتن فــاعــلن فَــعِــلُن

ومنه قول على بن جبلة :(١٠٠)

ذاد ورد الـغىِّ عن صــدرهْ فــارعوى والــلــهو من وطــرهْ

وأبت إلا الـوقـــار لــــه ضــحـكـات الشيب فى شعرهْ

نـــدمى أن الشـــبـــاب مضى لم أبـــلـــغـــه مــدى أشرهْ

وانـــقضت أيـــامـــه سَــلـمًا لم أهــج حـــربـــاً على غيرهْ

حسرت عـــنىً بشـــاشـتـــه وذوى الـــيـــانـــع مــن ثمــرهْ

///ه/ه /ه//ه ///ه ///ه/ه ///ه ///ه

فــعلاتن فــاعــلن فَــعِــلُن فــعلاتن فــعــلن فــعــلن

النمط الخامس :

فــاعلاتن فــاعــلن فَــعِــلُن فــاعلاتن فــاعــلن فــاعِــلْ

ومن ذلك قول عمر بن ربيعة(١٠١) :

قد أصاب القلب من نعمٍ ســقــم داء لــيس كــالسقــمِ

إن نــعــمــاً أقصــدت رجلا أمــنــاً بــالخفــيف إذ تــرمى

بشـــتــيت نــبــتــه رتــل طــيب الأنــيــاب والــطــعــمِ

عـــــرفت يوماً لجارتها وَهْىَ لاتــبــوح لى بـــاســـمِ

///ه/ه /ه//ه ///ه /ه//ه/ /ه//ه /ه/ه

فَــعلاتن فــاعــلن فــعــلن فــاعلات فــاعــلن فَــعُــلن

والبيت الأول مصرع وعروضه كضربة « فعْلن » ساكنة العين .

النمط السادس :

فاعلاتن فاعلن فاعلن   فاعلاتن فاعلن فاعلْ

وهو نادر وشاهده العروضى[١٠٢] :

إنما الذلفاء ياقوتةٌ   أخرجت من كيس دهقانِ
/٥//٥/٥ /٥//٥ /٥//٥   /٥//٥/٥ /٥//٥ /٥/٥
فاعلاتن فاعلن فاعلن   فاعلاتن فاعلن فاعلْ

مجزوء المديد :

ولم يشر العروضيون إلى هذا النمط فى دراستهم لبحر المديد وتناولوه ضمن بحر الرمل والصحيح دراسته ضمن بحر المديد كما أشرنا **ومنه قول ابن المعتز** : [١٠٣] :

راح مطوى الحشا   أعوجيا قد قرحْ
معمداً فى ليله   لايرى منه صبحْ
يسم الأرض له   حافر مثل القدحْ
تنقض الخيل به   وإذا غاضت سفحْ
وتراه كلما   غرقت منه طفحْ
ليس يدرى موعدى   أى زأرٍ قد نبحْ
لك منى صارمٌ   كلما خُنت نصحْ

///٥/٥ /٥//٥   /٥//٥/٥ ///٥
فعلاتن فاعلن   فاعلاتن فَعِلن

والعروض والضرب قد تأتى فاعلن أو فعلن دون لزوم .

ومن الناحية الموضوعية نجد أن هذا النمط ضمن بحر المديد بعد حذف تفعيله من كل شطر . ومن الناحية العروضية فإن المديد ضمن دائرة المختلف وأصله فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فى كل شطر ، ولهذا يقع مجزوء المديد ضمن هذه الدائرة ، ولايقع ضمن دائرة المجتلب التى يقع بحر الرمل ضمنها ، وبهذا يكون مجزوء المديد قد درس خطأ ضمن مجزوء الرمل ، ونأمل أن يراعى المحدثون ذلك .

نماذج من بحر المديد

١ ـ يقول إبراهيم بن المدبر(١٠٤) :

زعموا أنى أحب عريباً ... صدقوا ، والله حبًّا عجيبًا
حل من قلبي هواها محلاً ... لم تدع فيه لخلق نصيباً
ليقل من قد رأى الناس قدما ... هل رأى مثل عريب عريبا
هى شمس والنساء نجوم ... فإذا لاحت أفلن غيوباً

٢ ـ ويقول عمر بن أبى ربيعة(١٠٥) :

زارنا زورسررت به ... ليت ذاك الزور لم يعجلِ
إن أتانا ليلة واجلاً ... من عيون الخانة العذلِ
وأتانا وهو منخرق ... وبغال الحى لم ترحلِ
يا أبا الخطاب هل لكم ... من رسول ناصح يرُسلِ
بالذى أخفى وأكتمهُ ... من جميع الناس لم أقبلِ

٣ ـ ويقول تأبط شراً(١٠٦) :

ووراء الثأر منى ابن أخت ... مَصِعٌ عقدته ما تحل
مطرقا يرشح سماكما أطـ ... رق أفعى ينفث السم صل
شامس فى القرحتى إذا ما ... ذكت الشعرى فبرد وظل
يابس الجنبين من غير بؤس ... وندى الكفين شهم مدل
ظاعن بالحزم حتى إذا ما ... حلَّ حلَّ الحزم حيث يحل
غيث مزن غامر حيث يجدى ... وإذا يغزو فسمع أزل
يركب الهول وحيداً ولايصـ ... حبه إلا اليمانى الأفل

٤ ـ ويقول ابن المعتز[١٠٧] :

للأمانيَّ حديث يغُرُّ وبسوء الدهر من قد يسرُّ
ولقد جربت ماقد كفاني وتلقانيَ نفعٌ وضرُّ
فإذا طول البقاء هموم ومع الخير المؤمَّل شرُّ

٧ – بحر الخفيف

أجزاؤه (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن).

وقد ورد فى الشعر العربى تاماً ومجزوءاً، وسوف نعرض للأنماط التى استعملت بالفعل وكذا الأنماط المهملة التى لم يرد لها غير شواهد عروضية فقط أو أبيات مفردة.

وقد تصبح فاعلاتن: فالاتن أو فَعِلاتن فى الحشو والعروض والضرب دون لزوم، وقد تصبح مستفعلن متفعلن أو مستعلن دون لزوم.

تام الخفيف: نمطان.

النمط الأول:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن　　فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ومثاله قول الأعشى(١٠٨):

فرع نبع يهتز فى غصن المجد　　غزير الندى شديد المحالِ

عنده الحزمُ والتقى وأسا الصبْـ　　ـرِ وحملٌ لمضلعِ الأثقالِ

/٥//٥/٥　///٥//٥　///٥/٥　　///٥/٥　//٥//٥　/٥/٥/٥

فاعلاتن متفعلن فعلاتن　　فعلاتن متفعلن فالاتن

النمط الثانى: وهو نادر.

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن　　فاعلاتن مستفعلن فعلن

ومنه قول ابن عبدربه ، والبيت الثانى تضمين للشاهد العروضى[109] :

إن أَمُتْ ميتة المحبين وجداً   وفؤادى من الهوىِ حَسرِقُ
فالمنايا من بين غادٍ وسار   كل حىٍّ برهْنِها غلِقُ
/ه//ه/ه   /ه/ه//ه   /ه//ه/ه   /ه//ه/ه   //ه//ه   ///ه
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن   فاعلاتن متفعلن فَعِلُن

النمط الثالث : نادر أيضاً .

فاعلاتن مستفعلن فعلن   فاعلاتن مستفعلن فعلن

ومنه قول ابن عبدربه . والبيت الأخير-تضمين للشاهد العروضى[110] :

ياغليلا كالنار فى كبدى   واغتراب الفؤادِ عن جسدى
وجفوناً تذرى الدموع أسى   وتبيع الرقادَ بالسُّهدِ
ليت من شفنى هواه رأى   زفرات الهوى على كبدى
غاده نازح محلتها   وكلتنى بلوعة الكمدِ
ربَّ خرق من دونها قذفٍ   مابه غير الجن من أحدِ
/ه//ه/ه   /ه/ه//ه   ///ه   /ه//ه/ه   /ه/ه//ه   ///ه
فاعلاتن مستفعلن فَعِلُن   فاعلاتن مستفعلن فَعِلُن

مجزوء الخفيف : النمط الأول :

فاعلاتن مستفعلن   فاعلاتن مستفعلن

وومنه قول عمر ابن أبي ربيعة[111] :

ذكر القلب ذكرة   من نساء غرائبِ
قلت لما لقيتها   مرحباً بالجانبِ
أنعم الله بالحبيـ   ـب القريب المعاتب
إنما أنت ظبيه   من إكام عشائب

أو هلال بــــدالـــــنـــــا وشـــط زهـــر الـــكـواكب
/ ه / / ه / ه / / ه / / ه /ه / / ه / ه / / ه / / ه
فـــاعلاتن مـــتـــفـــعـــلن فـــاعلاتـن مـــتـــفـــعـــلن

النمط الثاني .

فـــاعلاتن مســتــفـــعـــلن فـاعلاتـن مـتـفـعل (فعولن)

ومنه قول أبي العلاء(١١٢)

يـــاليس ابــــة المضــــد ـل مُنًى بــــــــزادِ
لـــيس واديك فـــاعـــلـــميْ ـسِ لــــــــقومى بوادِ
إن تولـــيت غــــاديـــاً فـــــبــــطئٌ عِوَادِي
/ ه / / ه / ه / / ه / / ه / / / ه / ه / ه //ه / ه
فـــاعلاتن مـــتـــفـــعـــلن فـــعلاتن متفعـــلْ

نماذج من بحر الخفيف

١ ـ يقول نبيه بن الحجاج(١١٣) :

راح صحبى ولم أحيىِّ القتولا   لم أودعهمُ وداعاً جميلا
إذ أجد الفضول أن يمنعوها   قد أرانى ولاأخاف الفضولا
لاتخالى أنى عشية راح الرْ   ركب هنتم علىَّ ألا أقولا

٢ ـ ويقول المرقش الأكبر(١١٤) :

لمن الظعن بالضحى طافيات   شبهها الدَّوم أو خلايا سفين
عامدات لخِلٍّ سمسم ماينـ   ـظرن صوتاً لحاجة المحزون
أبلغا المنذر المنقب عنىَّ   غير مستعتب ولامستعين
لات هنَّا وليتنى طرف النزْ   زَجِّ وأهلى بالشأم ذات القرون
بامرئ مافعلت عفت يؤوس   صَدَّقَتْه المنى لِعَوْضِ الحين
غير مستسلم إذا اعتصر العا   جزُ بالسَّكتِ فى ظلالِ الهُونِ

٣ ـ ويقول الأعشى(١١٥) :

قطع الودَّ والصفاءَ الفراقُ   واشتياقا إذا الحدوج تساقُ
يوم أبدت لنا قتيلة عن جيـ   ـدٍتليعٍ تزينهُ الأطواقُ
وشتيت كالأقحوان جلاه الطْ   طَلّ فيه عذوبة واتساقُ
وأثيث جثل النبات ترويْـ   ـه لعوب غريرة مفناقُ

٤ ـ ويقول مالك بن الريب(١١٦) :

١ ـ ولقد قلت لابنتى وهى تبكى   بدخيل الهموم قلباً كئيباً
٢ ـ وهى تذرى من الدموع على الخديـ   ـن من لوعة الفراق غروباً
٣ ـ عبرات يكدن يجرحن ماجز   ن به أو يدعن فيه نُدوباً .

٤ ـ حذر الحتف أن يصيب أباها   ويلاقى فى غير أهل شعوباً
٥ ـ اسكتى قد حززتِ بالدمع قلبى   طالما حزَّ دمعكن القلوبا
٦ ـ فعسى ِ الله أن يدفع عنى   ريب ما تحذرين حتى أءوبا

٥ ـ ولمحبوبة الشاعرة فى رثاء المتوكل[١١٧] :

أى عيش يطيب لى   لاأرى فيه جعفرا
ملكا قد رأته عيـ   ـنى قتيلا معفرا
كل من كان ذاهيا   م وحزن فقدبرا
غير محبوبة التى   لو ترى الموت يشترى
لاشترته بملكها   كل هذا لتقبرا
إن موت الكئيب أصْـ   ـلح منْ أن يعمَّرا

٦ ـ ولأبى نواس[١١٨] :

جفن عينى قد كاد يسـ   ـقط من طوال مااختلج
وفؤادى من حرِّحُبْـ   ـبِك قد كاد أو نضج
خبرينى فدتك نفـ   ـسى وأهلى متى الفرج

٧ ـ ولعمر بن أبى ربيعة[١١٩] :

منع النوم ذكرة   من حبيب مفارق
نازح الدارعن ديا   رىَ والقلب شائق
إن قلبى إخاله   عنكم غير عائقِ

٨ ـ ولعمر أيضاً[١٢٠] :

هاج ذا القلبِ منزلٌ   دارس الآى محولُ
ولقد كان آهلاً   فيه ظبى مبتَّل
طيب النشر واضحٌ   أحورُ العين أكحلُ
فلئن بان أهله   فبما كان يؤهلُ

قـــد أرانـــا بـــغـــبـــطـــة فـــيـــه نـــلـــهو ونجذلُ
بجوارٍ خـــــرائـــــدٍ ذاك والوُّد يُـــــبْـــــذَلُ

ويقول الأعشى[١٢١] :

من ديار بالهضب هضب القليب فاض ماءُ الشئون فيض الغروبِ
أخـلـفـتـنى قـتـيـلـة مـيـعا دى وكانت للوعد غير كذوبِ
ظبية من ظباء طن خساف أمٌّ طـفـل بـالجوِّ غَير ربِ
أوصـيـتهـا بـأنْ لاتـطـيـعى فىّ قول الوشاةِ والتخبيبِ

٨ ـ بحـــر الرجـز

ورد الرجز فى الشعر العربى تاماً ، ومجزوءاً ، ومشطوراً ومنهوكاً .

تام الجز: نمطان :

النمط الأول :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن　　مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ومنه قول حميد بن ثور الهلالى : (١٢٢)

عُلِّق من سلمى علوقاً كاللججْ　　تطرأ منها ذِكَرٌ بعد حججْ
إنَّ سـليمى واضحٌ لبَّاتها　　ليِّنة الأبدان من تحت السبجْ
/٥///٥　/٥/٥//٥　/٥/٥//٥　　/٥///٥　/٥/٥//٥　/٥/٥//٥
مستعلن مستفعلن مستفعلن　　مستعلن مستفعلن مستفعلن

وقوله أيضاً : (١٢٣)

صوت اَلسَّنا هبت به علويَّةٌ　　هزت أعاليه بسهبٍ مقفرِ

النمط الثانى :

وضربة « مستفعل » وعروضه كالسابق :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن　　مستفعلن مستفعلن مستفعلْ

ومنه قول مهيار الديلمى : (١٢٤)

كالشمس من جمرة عبد شمس　　غضبى سخت نفسى لها بنفسى
مـاطـلـة غـريمها لايقتضى　　ديونه وديـنُها لاُيـنسى

فى بلـدٍ يحرمُ صيـد وحشه	وهى بـه تحل صيـد الإنسِ
تـرى دم العشاق فى بنانِها	علامـةً قـد مُوِّهَتْ بـالورس
///ه//ه /ه/ه//ه ///ه//ه	///ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه/ه
متفعلن مستفعلن متفعلن	متفعلن مستفعلن مستفعلْ

والملاحظ أن مستفعلن تأتى فى الحشو بصورها المختلفة التى لايوجد بها حذف فى آخرها ، فتأتى : مستعلن ، ومتفعِلن .

أما التغيير الذى حدث فى الضرب فهو تغيير لازم حيث إنَّه يتصل بآخر التفعلية الأخيرة وهو تغيير يؤثر فى جوهر الإيقاع .

مجزوء الرجز :

النمط الأول :

وهو الذى أشار إليه العروضيون فقط :

وتفعيلاته :

مستـفـعـلن مستـفـعـلن	مستـفـعـلن مستـفـعـلن

ومثاله قول ابن المعتز : (١٢٥)

أفـــدى التى قــلت لها	والــبين مــنـا قـدنـا
بـالحزن بـعــدى فـأُنَسى	قـالت إذا قـل" الـعـنـا
قـلت لها حـسبك قـد	أنحل منى الـبـدنـا
قـالت فماذا حـيـلتى	كـذاك قـد ذبتُ أنـا
/ه/ه//ه /ه/ه//ه	///ه//ه /ه///ه
مستـفـعـلن مستـفـعـلن	متـفـعـلن مستـعـلن

النمط الثانى :

ولم يشر إليه العروضيون وقد وجدت له بعض النماذج عند مسلم بن الوليد وابن المعتز العباسى .

لمسلم قصيدتان : الأولى خمسة وسبعون بيتاً ، والثانية سبعة وستون بيتاً ، ولابن المعتز قصيدة من اثنين وثلاثين بيتاً : (١٢٦)

ووزنه :

مستفعل متفعلْ مستفعل متفعلْ (فعولن)

ولم يشر إليه العروضيون لا فى تناولهم للرجز أو لأى بحر آخر ومنه قول مسلم بن الوليد : (١٢٧)

نبا به الوسادُ وامتنع الرقادُ
وصاده غزالٌ يرمى فما يصادُ
// ٥ // ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / ٥ // ٥ / ٥
متفعلن متفعلْ مستفعلن فعولن

وكل أبيات القصيدة تلتزم التفعيلة (متفعلْ) أى (فعولن) فى العروض والضرب

مشطور الرجز : ووزنه : مستفعلن مستفعلن مستفعلن .

ومنه قول الشاعر سعيد بن حميد : (١٢٨)

عرضت بالحب له وعرضا
حتى طوى قلبى على جمر الغضى
وأظهرت نفسى عن الدهر رضا
ثم جفانى وتولى معرضا
فِدَاكَ مَنْ ذاق الكرى أو غمَّضا
//٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥
متفعلن مستفعلن مستفعلن

النمط الثانى :

ولم يشر إليه العروضيون وجعلوه ضمن السريع .

مستفعلن مستفعلن مستفعلْ « مفعولن »

ومثاله قول ذى الرُّمة وقيل إنها لمحبوبته مية :[١٢٩]

يـامن يـرى بـرقـا يمر حـيـنـا
زمـزم رعـدا وانـتـحى يمينـا
كـأن فى حـافـاتـه حـنـيـنـا
أو صوتُ خَيْـل ضُـمَّرٍ يـرديـنـا
/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥/٥
مستـفـعـلـن مسـتـفـعلن مستفعلْ

النمط الثالث :

ولم يشر إليه العروضيون بالنسبة للرجز وأشارو إليه ضمن السريع وهو مستفعلن مستفعلن مفعولانْ .

ومثاله قول الشماخ بن ضرار :[١٣٠]

مـا قـطـعـت من أمَـمٍ ولادانْ
قـطـعـن مـابين الحمى والجولانْ
على الجهـالات بـه والـعِـرفـانْ
فى ظـلـمات وسراج ضـحـيـانْ
تـنـقض أيـديها نـقيض الـعقبانْ
مجنَّبـات أرجـلٍ كـالأشـطـانْ
مـاذا يلاقين بسـهب بسـيـانْ
/٥/٥//٥ /٥///٥ //٥/٥٥
مستـفـعـلن مستعلن معولانْ

والذى نلاحظه أن الأستاذ : صلاح الدين الهادى محقق الديوان اعتبر هذا النمط من مشطور الرجز .

وقد نظم رؤبة بن العجاج ديوانه من الرجز ومما نظمه فى إطار أراجيزه هذا النمط المشطور ومن ذلك قوله :[١٣١]

قـد عـرضت أروى بِـقـولٍ أفـنـادْ
فـقـلـت هَـمْـسا فى الـنـجِّـى الأرواد
//٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥/٥٥
مـتـفـعـلـن مـسـتـفـعـلـن مـفـعـولان

والقصيدة من مائتين وواحد وسبعين شطراً ، وقد نص المحققون على أن ديوان رؤبة ليس فيه سوى الأراجيز[١٣٢]

كما أن أراجيزه اشتملت على النمط السابق وجاءت منه أراجيز كثيرة فى ديوانه .

منهوك الرجز

وزنـه : مـسـتـفـعـلـن مـسـتـفـعـلـن
ومنه قول أبى نواس :[١٣٣]

إلهنـــا مـــا أعــدلكْ
مــلــيكَ كــل من مــلكْ
لــبــيك قــد لــبــيت لكْ
لـــبـــيك إن الحمــد لكْ
والملك لا شريك لكْ
مــا خــاب عــبــد سـألكْ
أنت لــــه حــيث سـألكْ
لولاك يـــارب هــــلكْ
/٥/٥//٥ /٥///٥
مســتــفــعــلن مســتــعــلن

نماذج من بحر الرجز

١ ـ للشماخ بن ضرار : (١٣٤)

لما رأتنا واقفي المطيَّاتْ
قامت تبدَّى لى بأصلتيَّاتْ
غرٌّ أضاء ظلمها الثنيَّاتْ
خود من الظعائن الضمريَّاتْ
حلّالةُ الأودية الغوريَّاتْ
صفيٌّ أتراب لها حييَّاتْ

٢ ـ وله أيضاً : (١٣٥)

طاف خيال من سليمى فاعترى
حنت وقالت بنتُها حتى متى
تبشرى بالرِّفْهِ والماء الرِّوَى ؟
وفرج منك قريب قد أتى
يتبعن ذيَّالاً كسرحان الغضا
إذا سمت حلائلٌ له سما
فهو أبٌ لماتِه وابن لِتَا

٣ ـ ويقول بشار بن برد : (١٣٦)

هل من رسول مخبرٌ عنِّى جميع العربِ
من كان حيّاً منهمُ ومن ثوى فى الترب

بـــــــــأنني ذو حسب عــــــــالٍ على ذى الحسب
جـــدى الـــذى أسمو بـــه كسرى وســـــاســـــان أبي
وقـــــيصر خـــــالى إذا عــــــددت يومــــــا نسبى

ومن ذلك قول جميل بن معمر فى أحد أيام المراجزة : (١٣٧)

١ـ يا أمَّ عـــبـــدالملك اصر مـــينى
٢ ـ أبكى وما يدريك ما يبكينى
٣ ـ أبـــكى حـــذار أن تـــفـــارقـــينى
٥ ـ وتجعلى أبـــــعـــــد منى دونى
٦ ـ إن بنى عـــمك أوعـــدونى
٧ ـ أن يـــقـــطـــعوا رأسى لولـــقـــونى
٨ ـ ويـــقـــتـــلونى ثم لا يـــدونى
٩ ـ كلا وربِّ الـــبـــيـــت لَوْلَـــقـــونى
١٠ ـ شـــفـــعـــاً ووتـــراً لَـــتَوَاكَـــلُونى

٤ ـ ويقول بشّار بن برد(١٣٨)

يـــا دار بين الـــفـــرع والجنـــابِ عـــفـــا عليها عقب الأعـــتـــابِ
قد ذهبت والعيش للــذهـــابِ لما عـــرفـــنـــاهـــا على الخرابِ
ناديت هل أسمع من جوابِ ومـــا بـــدار الحىِّ من كـــرَّابِ
إلا مـــطـــايـــا المرحل الصّـــخابِ ومـــلـــعب الأحـــبـــاب والأحـــبابِ
فى سامر صاب إلى التصابِى كـــانت بها سلـــمى مع الرَّبابِ
فـــانـــقـــلبت والدهر ذو انقلابِ ما أقرب العامر من خرابِ

٥ ـ ويقول شوقى فى مسرحيته مجنون ليلى : (١٣٩)

الـــرقـــص يـــبـــعـــث الـــطـــربْ
هـــلـــم يـــاجن الـــعـــربْ

هــلم رقصــة الــلــهب

إذا مشى على الحطب

نحن بــنو جــهنا

نــغلى كما تــغلى دمــا

نـــثور فى الأرض كما

ثــار أبونــا فى السما

٦ ـ ومن ذلك قول دريد بن الصمة الجُشمى : (١٤٠)

يــا لــيتنى فيهــا جــذعْ

أخب فيهــا وأضــعْ

أقود وطــفــاء الــزمــعْ

كــأنها شــاة صــدعْ

٧ ـ ومن ذلك قول دريد أيضاً : (١٤١)

كــأننى رأس حضنْ

فى يوم غيم ودُجَنْ

يــالــيتنى عــهــد زمنْ

أنــقص رأسى وذقنْ

كــأننى فــحــل حُضنْ

أرســل فى حــبــل عــننْ

أرســل كــالــظبى الأرنْ

ألصق أذنــا بــأذُن

٨ ـ ويقول مسلم بن الوليد : (١٤٢)

١ ـ يــا أيها المعــمودُ قــد شــفك الصــدودُ

٢ ـ فــأنت مستهــام حــبــالــفك الســهودُ

٣ ـ تــبــيت ساهــراً قــد و دعــشك الهجــو دُ

٤ ـ وفى الـفؤاد سـار لـيس لها خـمودُ
٥ ـ تشـبُّـهـا نيران مـن الهـوى وقـودُ

٩ ـ ويقول ابن وكيع التنسى :(١٤٣)

١ ـ أسفر عن بهجته الدهر الأغرْ وابتسم الروض لنا عن الزهرْ
٢ ـ أبدى لنا فصل الربيع منظراً بمثـلـه تـفتن ألـبـاب الـبشـرْ
٣ ـ وشيا ولكن حاكه صانعه لا لابتذال اللبس لكن للنظرْ
٤ ـ عاينه طرف السماء فانثنى عشقا له يبكى بأجفان المطرْ
٥ ـ فالأرض فى زى عروس فوقها من أدمع القطر تنارُ من دررْ

٩ ـ بحر السريع

وأجزاؤه (مستفعلن مستفعلن مفعولات) فى كل شطر وفق ما افترضه العروضيون ، وقد ورد تاماً ومشطوراً ، وقد تأتى مستفعلن : مستعلن ومتفعلن .

تام السريع :

النمط الأول :

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن مفعلاتْ (فاعلان)

ومن ذلك قول أبي فراس الحمدانى :[144]

قـد عـذب الموت بـأفواهـنـا   والموت خيرٌ من مقامِ الذَّليلْ

٥   ٥   ٥   ٥   ٥ ٥   ٥ ٥ ٥   /٥ ٥ ٥   ٥ ٥٥

مستـعلن مستـعلن فاعلن   مستـفعلن مستفعلن فاعلان

ومصرع هذا النمط :[145]

يا من عدا فى عجبه والدلالْ   كم ذا التجنِّى عامداً والمطال

٥ ٥ ٥   ٥ ٥ ٥   ٥ ٥٥   ٥ ٥ ٥   ٥ ٥ ٥   ٥ ٥٥

مستفعلن مستفعلن فاعلانْ   مستفعلن مستفعلن فاعلان

النمط الثانى :

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن

ومن ذلك قول ابن مفرغ يخاطب نفسه مادحاً رجل فرج كربته : (١٤٦)

لو شئت لم تعنى ولم تنصبى   عشتِ بأسباب أبى حاتمِ
عشت بأسباب الجواد الذى   لايختم الأموال بالخاتمَ
المطعم الناس إذا حاردت   نكباؤها فى الزمن العارمِ
والفاصل الخطة يوم اللجا   للأمر عند الكربة اللازمِ
/ه/ه//ه   /ه///ه   /ه//ه   /ه/ه//ه   /ه/ه//ه   /ه//ه
مستفعلن مستعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن

النمط الثالث :

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فَعْلُن

ومنه قول الشريف الرضى : (١٤٧)

منعمٌ يعطف منه الصّبا   لعْب الصّبا بالغُصُنِ الرَّطْبِ
//ه//ه   /ه///ه   /ه//ه   /ه/ه//ه   /ه///ه   /ه/ه
متفعلن مستعلن فاعلن   مستفعلن مستعلن فعلن

ومنه قول أبى قيس بن الأسلت : (١٤٨)

أسعى على جُلٍّ بنى مالكٍ   كل امرئ فى شأنِهِ ساعِ
/ه/ه//ه   /ه///ه   /ه//ه   /ه/ه//ه   /ه/ه//ه   /ه/ه
مستفعلن مستعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلْ

النمط الرابع :

مستفعلن مستفعلن فَعلن   مستفعلن مستفعلن فَعِلن

ومن ذلك قول الأعشى : (١٤٩)

أقصر فكلٌّ طالب سيملْ   إن لم يكن على الحبيب عِوَلْ
فهو يقول لسفيه إذا   آمره فى بعض مايفعلْ

جـهـل طِلاب الـغـانيـات وقـد يـكـون لـهْوٌ هـمـُّـهُ وَغـزَلْ
/ه/ه//ه /ه/ه/ه/ه /// //ه//ه /ه/ه//ه ه///
مسـتـفـعـلـن مستفعلن فعِلن مـتـفـعـلـن مستفعلن فَعِلُن

يلاحظ مجيئ الضرب فاعلْ ، أوفَعِلُن دون لزوم .

والذى نلاحظه بالنسبة لبحر السريع ، أن ما ورد منه فى الشعر العربى تاماً وفق الشطر الثانى من كل نمط :

مستفعلن مستفعلن فاعلن ، أو مستفعلن مستفعلن فعلن أو مستفعلن مستفعلن فاعلن ، أو مستفعلن مستفعلن فاعل ولهذا فإن ما أشار إليه العروضيون من أن أصله :

مستفعلن مستفلن مفعولاتُ .

وأن « مفعولات » حذفت منها الواو فبقى منها « مفعلاتُ » وأسقطت التاء فبقيت : مفعلا ونقلت إلى فاعلن هذا القول فيه كثير من التجوز ، ولا يقوم عليه دليل(١٥٠)

ولهذا فإننا لا يجب أن نتعامل مع السريع إلا فى إطار التام فقط وأن نضم مشطور السريع إلى بحر الرجز إلا إذا جاء الضرب فى المشطور مماثلاً للضرب الذى يأتى فى واحد من أنماط التام .

فيكون : مستفعلن مستفعلن فاعلن
أو : مستفعلان مستفعلن فَعِلُن
أو : مستفعلن مستفعلن فاَعِلْ
أو : مستفعلن مستفعلن فاعلات

كما يلاحظ أن تحريك حرف الروى فى النمط الأول يجعل الضَّرب (فاعلاتن)

مشطور السريع :وفق ماقدمه العروضيون .

النمط الأول : مستفعل مستفعلن مفعولاتْ

ومن ذلك قول رؤية بن العجاج : (١٥١)

وهى إحدى أراجيزه التى وردت فى ديوانه

هـاجك مـن أروى كَـرَسٌ الأسـقامْ
ومـنـزل بـالٍ كـخـطٍّ الأقلامْ
والـدهـرِ يهوى بـالـفتى فى أسوامْ
إلى تـقضًى أجـل أو إهـرامْ
ومن عـنـاء المرء طول التهـيـامْ
//٥/٥ /٥/٥//٥ /٥/٥/٥٥
متـفـعلـن مسـتـفـعلـن مفـعـولات

النمط الثانى : مستفعلن مستفعلن مفْعُولن

ومنه قول رؤية أيضاً ضمن أراجيزه : (١٥٢)

يـا نصر أدركنى بـغـيث يجدى
يـرخص آثـار السـنين الجردِ
إن بـلّ أرضى لم يصـيبنى وحدى
والخير يـأتى مـنك قَـبْـل الـكدِّ
/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥/٥
مستفعلن مستفعلن مستفعلْ (مفعولن)

وهذان النمطان هما نفسهما مشطوران للرجز ، وقد وردا ضمن أراجيز رؤية ابن العجاج ، ولهذا فإننى أرى أن يدرسا ضمن بحر الرجز حيث نرى الشعراء والمحققين يعتبرون هذين النمطين ضمن مشطور الرجز . أمّا مشطور السريع الحقيقى فإن العروضيين لم ينصوا عليه ووزنه : مستفعلن مستفعلن فعلن .

وقد وجدته عند ابن المعتز العباسي فى قوله : (١٥٣)

أشـهى من القـهوة والكـأسِ
على نسيم الورد والآسِ
ومن سحور العين مـيـاسِ

جــاد بما تهوى على يـاسِ
بـرغـم حُـجّـاب وحُـرّاسِ
صـيـانـة الوجه عن النّاس

/٥//٥ /٥///٥ /٥/٥

مـتـفـعـلن مستـعـلن فَـعْـلن

نماذج من بحر السريع التام

١ ـ يقول الأعشى : (١٥٤)

شاقتك من قتله أطلالها ... بالشط فالوتر إلى حاجرِ
دارٌ لها غير آياتها ... كل مُلِثٍّ صوبه زاخرِ
وقد أراها وسط أترابها ... فى الحى ذى البهجة والسامِرِ
كدميةٍ صور محرابها ... بمذهب فى مرمر مائرِ
عهدىِ بها فى الحىِ قد سُربلت ... هيفاء مثل المهرة الضامرِ
لو أسندت ميتاً إلى نحرها ... عاش ولم يُنقل إلى قابرِ

٢ ـ ويقول السفاح بن اليربوع البكرى : (١٥٥)

يافارساً ماأنت من فارس ... موطأ البيت رحيب الذراعْ
قوّال معروف وفعاله ... عقّار مثنى أمهات الرِّباعْ
يجمع حِلماً وأناةً معاً ... ثمت يَنباع انبياع الشجاعْ
يعدو فلا تكذب شدَّاته ... كما عدا الذئب بوادى السباعْ
لايخرج الأضياف من بيته ... إلا وهم منه رواء شباعْ

٣ ـ ويقول أبو قيس بن الأسلت الأنصارى : (١٥٦)

هل أبذل المال على حبه ... فيهم وآتى دعوة الداعى
وأضرب القوس يوم الوغى ... بالسيف لم يقصرْ بهِ باعى
وأقطع الخرق يخاف الردَى ... فيه على أدماء هلواعِ
ذات أساهيج جمالية ... حشت بجارىٌّ وأقطاعِ

٤ ـ ويقول الشريف الرضى : (١٥٧)

هل ناشد لى بعقيق الحمى — غُـــزِّيلاً مــرَّ على الــرَّكْبِ
أفــلت من قــانصــه غِـرَّة — وعــاد بــالـقـلب إلى السربِ
وأظــمــأ الـقـلب إلى مالك — لايحسن الـعـدل على الـقـلبِ
يـعجب من عجْبى فى الهوى — واعــجبى مـنــه ومن عـجبى
أقــرب الودَّ ويــنــأى بــه — ويلى على بـعـدك من قـربى
أمــا اتقى الله على ضـعـفـه — مـعـذب الـقـلب بلا ذنبِ
يــامــاطلا لى بـديون الهوى — من دل عـيـنيك على قـلبى

١٠ ـ بحر المتقاربُ

أجزاؤه « فعولن » أربع مرات فى كل شطر ويأتى تاماً ومجزوءًا وقد تأتى « فعولن » فى العروض (فعُو) دون لزوم ، وقد تأتى فى الحشو « فَعُولُ » دون لزوم أيضاً .

التام من المتقارب :

النمط الأول :

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فعولن

ومنه قول الأعشى : (١٥٨)

أأزمعْت من آل ليلى ابتكارا   وشطتْ على ذى هوى أنْ تزارا

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥   //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فعولن

وبانت بها غربان النَّوى   وبُدلت شوقاً بها وادِّكارَا

//٥/٥ //٥/ //٥/٥ //٥   //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

فعولن فعول فعولن فعو   فعولن فعولن فعولن فعولن

فالعروض فى البيت الأول فعولن وفى الثانى فعلْ (فعو) والضرب « فعولن » وتكراره بنفس الصورة لازم فى كل أبيات القصيدة .

النمط الثانى :

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فعولْ

ومنه قول أبى القاسم الشابى : (١٥٩)

فما الـدّمْعُ إلاَّ شرابُ الدّهورِ   ومـا الحزن إلا غـداء الحيـاةْ
//ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه   //ه/ه / / ه/ه //ه/ه //هه
فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فَعُولْ

النمط الثالث :

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فَعو

ومنه قول المتنبي : (١٦٠)

إلام طماعـيـة الـعـاذل   ولا رأى فى الحب لـلـعـاقـلِ
يـرادُ من الـقـلب نسيانكم   ويأبى الطِّـبـاعُ على الـناقلِ
//ه/ //ه/ه //ه/ه //ه   //ه/ه //ه/ //ه/ه //ه
فعول فعولن فعولن فَعُو   فعولن فعول فعولن فعو

النمط الرابع :

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فَعْ

ومن قول ابن عبدربه مضمناً الشاهد العروضى : (١٦١)

لاتـبك لـيلى ولامـيَّـةْ   ولاتـنـدبن راكـبـاً نـيـةْ
وبكِّ الصِّـبا إذ طوى ثوبه   فلا أحـدٌ نـاشـرٌ طـيّـهْ
ولاالقلب ناسٍ لما قد مضى   ولاتـارك أبـداً غـيّـهْ
ودع قول بـاكٍ على أرسم   فـلـيس الرسوم بمبـكـيـةْ
خليليَّ عوجا على رسْم دار   خلت من سليمى ومن ميَّهْ
//ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه   //ه/ه //ه/ه //ه/ه /ه
فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فَعْ

فى البيت الأول حُذفت الحركة الأولى من أول البيت وهو جائز فى المتقارب .

مجزوء المتقارب :

النمط الأول :

فــــعولن فـــعولن فــعُوْ فــــعولن فَــعولن فَـــعُو

ومنه قول ابن المعتز : (١٦٢)

دعوا مـــغـــرمـــاً بـالــطـــربْ فما ذاك شيئ عـــــــجب
هــل الــعــيش إن طــال بي سوى ســاعـــة تُســتـلبْ
وكــم فــطن قــد مَلأ تْ مــقــلــتَــه بــالــريبْ
وبــكــر مجوســيــةٍ عــليهــا قــنــاع الحببْ
صــفت من قــذاهــا كما تــعــرَّى أديم الــذهبْ
وطــال زمـــان بها ودارت عــليهــا الحقبْ

يــطوف بها شــادنٌ مــليح الــرِّضــا والــغَضبْ
//٥/ //٥/٥ //٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥
فــعول فــعولن فــعو فــعولن فــعولن فــعو

النمط الثانى :

وهو نادر ولم أعثر على شواهد له إلا فى كتب العروض وبخاصة ما ورد فى الكافى للتبريزى

ووزنه : فعولن فعولن فعو فــعولن فــعولن فــعْ

ومثاله : (١٦٣)

تــعــفف ولا تــبــتــئس فما يُــقْضَ يــأتــيــكــا
//٥/٥ //٥/٥ //٥ //٥/٥ //٥/٥ /٥
فــعولن فــعولن فــعو فــعولن فــعولن فــع

وأورد له الشيخ جلال الحنفي بعض الشواهد أكثرها يبدو عليه الصنعة العروضية والتكلف ، وربما كان أقربها لروح الشعر قوله : (١٦٤)

جـعـلـت إلـيـك الهوى شـفـعـيـاً فـلـم تشـفـعْ
ونـاديت مسـتـعـطـفـاً رضـاك فـلـم تسـمـعْ
//٥/٥ //٥/٥ //٥ ///٥/ ///٥/٥/٥/٥
فـعولن فـعولن فـعو فـعول فـعولن فـعْ

ولا شك أن تسكين العين هنا لا ضروره له حيث إن تحريك العين أصح ، وهي إن تحركت نقلت البيتين إلى النمط السابق .

نماذج من المتقارب

١ ـ يقول النَّمر :[١٦٥]

تصابى وأمسى علاه الكبر وأمسى لجمرة حبل غررْ
وشاب ولا مرحبا بالبيا ض والشيب من غائب ينتظرْ
ألا يا لذا الناس لو يعلمو ن للخير خيرٌ وللشر شرْ
فيوم علينا ويوم لنا ويوم نُسَاء ويوم نُسَرْ

٢ ـ ويقول أبو القاسم الشابى :[١٦٦]

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدرْ
ولابد لليل أن ينجلى ولابد للقيد أن ينكسرْ
ومن لم يعانقه شوق الحياة تبخر فى جوها واندثرْ
وويل لمن لم تشقْه الحيا ة من صفعه العدمِ المنتصرْ

٣ ـ ويقول الأعشى :[١٦٧]

لعمرك ماطول هذا الزمنْ على المرء إلا عناء معنْ
يظل رجيما لريب المنون وللسقم فى أهله والحزنْ
وهالك أهل يجُنُّونه كآخر فى قفرة لم يجنْ
ومـاإن أرى الدهر فى صرفه يغادر من شارخ أويفنْ
فهل يمنعنِّى ارتيادى البلا د من حذر الموت أن يأتينْ

٤ ـ ويقول عمربن أبى ربيعة[١٦٨] :

خليلى عوجابنا ساعة نحيى الرسوم ونوى الطلل
ونبكِ وهل يرجعن البكا علينا زماناً لَنَا قَدْ تولْ
ليالى سُعدَى لنا خلة نواصل فى ودِّنا من نصل

١١ ـ بحر المنسرح

أجزاؤه : مستفعلن مفعولات مستفعلن
ويأتى تاماً ومنهوكاً .

تام المنسرح :

نص بعض العروضيين على أن للمنسرح التام نمطاً واحداً[١٦٩] يكون فيه الضرب دائماً « مستعلن » ، وذكر له البعض نمطاً ثانياً ضربه « مفعولن »[١٧٠]

النمط الأول :

ومنه قول قيس بن الخطيم :[١٧١]

رد الخليـط الجمال فانصرفوا   ماذا عليهم لوانّهم وقفوا
/ه/ه   //ه   /ه//ه/   /ه///ه   /ه/ه   //ه   /ه//ه/   /ه///ه
مستفعلن مفعلاتُ مستعلن   مستفعلن مفعلات مستعلن

فالضرب والعروض « مستعلن » أمّا مفعولات فغالباً ماتكون « مفعلات »

النمط الثانى :

ورد فى عدة قصائد فى ديوان ابن المعتز وفيه يكون الضرب مستفعلْ ومنه قوله :[١٧٢]

يا أرض غُمّى سقتك أمطار   فيك لقلبى ما عشتُ أَوْطَارُ
/ه/ه//ه   /ه//ه/   /ه/ه/ه   /ه///ه   /ه/ه/ه/   /ه/ه/ه
مستفعلن مفعلات مستفعل   مستعلن مفعولات مستفعل

يا طيب ريّاك حين يبتسم الـ فـجـر وفيهـا لـلـروض أخـيـارُ
كـأنما مست الـقـرنـفـل أو ذرَّ عـليهـا الـكـافورَ عـطّـارُ
//ه/ه /ه//ه/ /ه///ه /ه///ه /ه/ه/ه/ /ه/ه/ه
مـتـفـعـلـن مفعلات مستعلن مـسـتـعـلـن مفـعـولات مستفعل

فالبيت الأول جاء مصرعاً فكان ضربه وعروضه « مستفعل » أما فى البيتين الأخيرين ، فإن العروض قد جاءت « مستعلن » أمَّا الضرب فقد جاء « مستفعلْ »

منهوك المنسرح :

النمط الأول : مستفعلن مفعولاتْ .

ومثاله : قول ابن المعتز :[(١٧٣)]

من عـــايـــدى لأخوانْ وكـــرب وأشـــجـــانْ
وشـــغـــل بـــإنســـانْ لا يهتـــدى لإحســـانْ
يجزى رضـــا بهجـــرانْ وطـــلـــبـــا بحرمـــانْ
وطـــاعـــة بـعـصـيـانْ تـرى الحبـيب الـغضبـانْ
يـــعـود كما كـــانْ لـــيـــل الحبـيـب لـيلانْ
والحب شر ســـلـــطـــانْ لـــه عـــبـيـد مـجَّـانْ
لم يشتروا بـــأثمانْ أيـــا قضـــيب ريحانْ
يهتـــز وســـط بســـتـــانْ عـــلـيـــه بـدر ملآنْ
نور بـــغير نـــقـصـــانْ رق اصب حيران

يـــرى هواك قـــربـــانْ
//ه //ه //ه/ه ه
مـــتـــفـــعـــلن مـــعولان

وقد حذفت الفاء من مفعولاتْ فصارت معولاتْ وهذا ليس لازماً فى كل أشطار القصيدة حيث جاءت فى أغلبها « مفعولاتْ »

النمط الثانى :

وو زنه : مستفعلن مفعولن

وله شاهد واحد يتكرر فى كل كتب العروض تقريباً هو :

ويـــل أم ســعــدٍ ســعــدا

صرامـــــة وجـــــدًا

وفــــارســـاً مـــعـــدًّا

ســـدَّ بـــهِ مـــاســـدًّا

/ ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / ٥

مســتــعــلــن مــفــعــولــن

ويرى التبريزى أن هذا ليس بشعر : (١٧٤)

ويرى الشيخ جلال الحنفى أن يضم النمطين إلى الرجز .(١٧٥)

وأوافقه على ذلك لأن أغلب هذه أرجاز ارتجزها الشعراء وأشباههم . وقد وجدت لهذا البحر نمطاً مجزوءاً :

ومنه قول ابن المعتز : (١٧٦)

بـــاجـوهـــــر الإخوان وحــلـــيــة الــزمـــانِ

ودولـــــة المعــــانى ووروضـــــة الأمــــانى

عش لى كــعــمـر شـكـرى فــيك وقـد كـفـانى

أ ر يت عـيـن و دى مـــعـــايب الإخـوانِ

/ / ٥ / / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / ٥

مــتــفــعــلــن مــتــفــعــلْ مــتــفــعــلــن مــفــعــولــن

وقد جعله المحقق من المجتث وليس كذلك .

نماذج من بحر المسرح

١ ـ يقول ذو الإصبع العدوانى : (١٧٧)

إن تزعما أننى كبرت فلم … ألف بخيلاً نكساً ولا ورَعَا
أجعل مالى دون الدنا غرضاً … وما وهى مِلأ مور فانصدعا
إمّا ترى شكتى رُميح أبى … سعدٍ فقد أحمل السلاح معا
السيف والرمح والكنانة والنّـ … ـبل جياداً محشورة صُنعا

٢ ـ ويقول أبو الرناد : (١٧٨)

يا من لقلب متيم سدم … عان رهين أحيط بالعُقَدِ
أزجره وهو غير مزدجر … عنها وطرفى مقارن السهدِ
تمشى الهوينا إذا مشت فضلاً … مشى النزيف المبهور فى صعدِ
تظل من زور بيت جارتها … واضعة كفها على الكبدِ

٣ ـ ويقول عدى بن زيد : (١٧٩)

لم أر مثل الفتيان فى غبن الـْ … أيام ينسون ما عواقبها
ينسون إخوانهم ومصرعهم … وكيف تعتاقهم مخالبها
ماذا ترجى النفوس من طلب الـْ … خير وحب الحياة كاربها
تظن أن لن يصيبها عنت الدّ … هر وريب المنون صائبها

١٢ـ بحر الهزج

له نمطان :

النمط الأول :

مـفـاعـيـلـن مـفـاعـيـلـن　　مـفـاعـيـلـن مـفـاعـيـلـن

ومن ذلك قول الفند الزمانى فى حرب البسوس : (١٨٠)

صـفـحـنـا عن بنى ذهـل　　وقـلـنـا الـقـوم إخوانُ
عسى الأيـام أن يـرجـعْـ　　ـن قومـاً كـالـذى كـانوا
فـلما صرح الشـرُّ　　فـأمسى وهْو عـريـانُ
ولم يـبق سوى الـعـدوا　　نِ دنّـاهـم كما دانوا
مشـيـنـا مشـيـة الـلـيث　　غـدا والـلـيثُ غضـبـانُ
بضرب فـيـه توهين　　وتخضـيـع وإقـرانُ
وطـعـن كـفـم الـزق　　غـداً والـزق ملآنُ
وبـعـض الحلم عـنـد الجهـ　　ـل لـلـذلّـه إذعـانُ
وفى الشـرِّ نجاة حـيـ　　ـن لايـنـجـيك إحسـانُ
//٥/٥/　//٥/٥/٥　　//٥/٥/٥　//٥/٥/٥
مـفـاعـيـلُ مـفـاعـيـلـن　　مـفـاعـيـلـن مـفـاعـيـلـن

النمط الثانى :

مـفـاعـيـلـن مـفـاعـيـلـن مـفـاعـيـلـن مـفـاعى

وشاهده لابن عبدربه ، وقد ضمنه الشاهد العروضى فى البيت الأخير : (١٨١)

متى أشفى غـلـيـلـى بـنـيـل من بخيـل
غـزال لـيـس لى مـنـه سوى الحزن الـطـويـل
جـمـيـل الوجـه أخلانى من الصبر الجمـيـل
حـمـلـت الضيم فـيـه من حسودٍ أو عـذولِ
ومـا ظـهـرى لـبـاغى الضيْـمِ بـالـظـهـر الـذّلولِ
//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥
مـفـاعـيـلـن مـفـاعـيـلـن مـفـاعـيـلـن مـفـاعى

نماذج من بحر الهزج :

يقول ذو الإصبع العدوانى : (١٨٢)

١ ــ عــذيـر الحى من عــدوا ... ن كـــانوا حــيّـــةَ الأرضِ
٢ ــ بـغى بـعضٌ على بعضٍ ... فــلم يــبــقوا على بــعضٍ
٣ ــ فـقـد صـاروا أحـاديثـاً ... بـــرفـــع الـــقولِ والخفضِ
٤ ــ ومنهــم كــانت السّــادا ... ت والموفون بـــالـــقـــرضِ
٥ ــ ومنهــم حــكــم يــقضى ... فلا يـــنـــقض مـــا يـــقضى
٦ ــ ومنهــم من يجيـز الـنـا ... س بـــالســـنـــة والـــفـــرضِ
٧ ــ وهــم من ولــدوا اشبـوا ... بِــسر الحسب المحضِ
٨ ــ وممن ولـــدوا عـــامـ ... ـرَ ذو الـطول وذو الـعـرضِ
٩ ــ وهــم بوّوا ثـقـيـفـاً دا ... رَ لاذُلٍ ولاخـــــــــفضِ
١٠ ــ وأمـر الـيوم اصلْـحـهُ ... ولا تـــعـــرضْ لما يمضى
١١ ــ فـبـيـنـا المرء فى عيشٍ ... لـــه من عـــيشــه خــفـضِ
١٢ ــ أتـــاه طـــبـقٌ يومـــاً ... على مـــزلـــقـــة دحضِ

١٣ ـ بحر المضارع

قد ذكر له العروضيون نمطاً واحداً ، لكنه موضوعياً ، ونظرياً يمكن أن يأتي على نمطين .

تفاعيله :

مـفـاعـيـلن فـاعلاتن مـفـاعـيـلن فـاعلاتن

النمط الأول : وفق ما ورد من نماذج

مـفـاعـيـلن فـاعلاتن مـفـاعـيـلن فـاعلاتن

ومنه قول سعد بن وهب : (١٨٣)

لـقـد قـلت حين قـرَّ بَـتِ الـعـيسُ يـا نوارُ
قـفوا فـاربـعوا قـلـيلاً فـلم يـربـعوا وسـاروا
فـنـفسي لها حـنين وقـلبي لـه انـكسـارُ
وصـدري بـهِ غـلـيـل ودمـعي لـه انحدارُ
/ / ٥ / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥
مـفـاعـيـل فـاعلاتن مـفـاعـيـل فـاعلاتن

النمط الثاني :

مـفـاعـيـلُ فـاعلاتن   مـفـاعـيـلُ فـاعلات

ومن ذلك قول أبي نواس : [184]

أيـا لـيـل لاانـقضـيت   ويـا صـبـح لاأتـيتْ
ويـالـيـل إن أردت   طـريـقـاً فلا اهـتـديتْ
حـبـيـبي بـأي ذنب   بهجـرانك ابـتـلـيتْ
رجوت الـسـلو عـنك   فـهيهـات مـا رأيتْ
وهيهـات مـا طـلـبت   وهيهـات مـا ابـتـغـيتْ
//ه/ه/ /ه//ه/ه   //ه/ه/ /ه//ه ه
مـفـاعـيـل فـاعلاتن   مـفـاعـيـل فـاعلان

وقد جاء البيت الأول مصرعاً وجاءت العروض « فاعلات » كالضرب .

ومما نظمه ابن عبدربه مضمناً الشاهد العروضي قوله : [185]

أرى لـلـصـبـا وَدَاعـاً   ومـا يـذكـر اجتماعـاً
كـأن لم يـكن جـديـراً   بحفـظ الـذي أضـاعـا
ولم يصـبـنـا سروراً   ولم يـلـهـنـا سماعـا
فـجـدد وصـال صبٍّ   متى تـعصـه أطـاعـا
فإن تـدنُ مـنـه شبراً   يـقـربك مـنـه بـاعـا

١٤ ـ بحر المتدارك

أجزاؤه : فاعلن ثمانى مرات، فى كلّ شطر أربع تفعيلات . وكان من البحور النادرة فى الشعر العربى . ويأتى تاماً ومجزوءاً أو مشطوراً

التام : نمط واحد هو :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ومنه قول الشاعر : (١٨٦)

لم يدع من مضى للذى قد غبر   فضل علمٍ سوى أخْذُه بالأثرْ

/ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه   /ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

مجزوء المتدارك :

ثلاثة أنماط . وهى نادرة .

النمط الأول :

فـاعـلن فـاعـلن فـاعلاتن   فـاعـلن فـاعـلن فـاعلاتن

ومنه قول الشاعر : (١٨٧)

دار سـعـدى بشـحـر عمانْ   قـد كسـاهـا البلى الملوانْ

/ه//ه /ه//ه ///ه/ه   /ه//ه /ه//ه ///ه/ه

فـاعـلن فـاعـلن فـعلاتن   فـاعـلن فـاعـلن فـعلاتن

النمط الثانى :

فـاعـلن فـاعـلن فـاعـلن   فـاعـلن فـاعـلن فـاعـلن

ومنه قول الشاعر : (١٨٨)

قف على دارهـم وابـكين   بين أطلالهـا والـدمن
/ه//ه /ه//ه /ه//ه   /ه//ه /ه//ه /ه//ه
فـاعـلن فـاعـلن فـاعـلن   فـاعـلن فـاعـلن فـاعـلن

النمط الثالث :

فـاعـلن فـاعـلن فـاعـلن   فـاعـلن فـاعـلن فـاعلان

ومنه قول الشاعر : (١٨٩)

هـذه دارهـم أقـفـرت   أم زبورٌ محتها الـدهورْ
/ه//ه /ه//ه /ه//ه   /ه//ه /ه//ه /ه//ه ه
فـاعـلن فـاعـلن فـاعـلن   فـاعـلن فـاعـلن فـاعلان

المشطور :

١ ـ وقد أشار المحدثون إلى نمط منه ورد عند البارودى وشوقى ووزنه : فاعلن فعل .

ومنه قول البارودى : (١٩٠)

املأ الـقـدحْ   واعص من نصحْ
/ ه / / ه / / ه   / ه / / ه / / ه
فـاعـلن فـعـلْ   فـاعـلن فَـعِـلْ

وقول شوقى : (١٩١)

مـــال واحــــتجبْ	وادعى الـــــــغضبْ
/٥ / /٥ / / ٥	/٥ / /٥ / / ٥
فـــاعـــلن فـــعـــل	فـــاعـــلن فـــعـــل

٢ ـ وقد وجدت نمطاً مرفلاً مشطوراً لم يشر إليه العروضيون وجدته عند ابن المعتز العباسى ، يقول فيه : (١٩٢)

طـــال وجـــدى ودامـــا	وفـــنـــيت ســـقـــامـــا
أكـــل الـــلـــحـــم منى	وأذاب الـــعـــظـــامـــا
آل ســـلـــمى غضـــابٌ	فِـــيـــهِـــمَ ذا وَعَلامـــا
جـــعـــلو الـــقـــرب منهـــا	والـــكلام حـــرامـــا
وَدَّمِـــنْـــهُـــمْ كـــثير	لو ألاقى الحمامـــا
أنـــبضوا لى قســـيـــا	وأحـــدُّوا ســـهـــامَـــا
وفؤادى عـــــاصٍ	لا يـــطـــيـــع الملامـــا
كـــلما جـــذبوه	ليرى الـــرشـــد هـــامـــا
قـــل لمن نـــام عنى	صف لـــعـــينى المنـــامـــا
مـــا يضر خـــلـــيـــا	لو شفى مستهـــامـــا
مـــفـــرداً بضـــنـــاه	يحسب الـــلـــيـــل عـــامـــا
يـــا خـــلـــيلى هـــيـــا	واســـقـــيـــانى المدامـــا
قـــد لـــبسْـــنـــا صـــبـــاحـــاً	وخـــلـــعْـــنـــا ظلامـــاً
/٥ / /٥ /٥ / /٥ /٥	/ / /٥ /٥ / /٥ /٥
فـــاعـــلن فـــاعلاتن	فـــعـــلن فـــاعلاتن

فالنمط : فاعلن فاعلاتن فى كل شطر من أبيات القصيدة التى تبلغ خمسة وثلاثين بيتاً ، وقد تأتى فاعلن : فعلن وتأتى فاعلاتن فَعِلاتن دون لزوم .

وقد يضم هذا النمط لمجزوء الخفيف ، وهو نمط لم ينص عليه العروضيون ، حيث إنهم نصوا على نمط يأتى فيه العروض « مستفعلن » والضرب « فعولن » وهو يختلف عن هذا النمط ، فضلا عن أن الخفيف لاتأتى فيه فاعلاتن محذوفه الساكن الأخير.

نماذج للمتدارك

قول الشاعر : (١٩٣)

إن الدنيا قد غرتنا ... واستهوتنا واستلهتنا
يابن الدنيا مهلاً مهلاً ... زِن ماتأتى وزناً وزنا
مامن يوم يمضى عنا ... إلا أوهى منا ركنا

ومن ذلك قول السيد رضا الهندى : (١٩٤)

أمفلج ثغرك أم جوهرْ ... ورحيق رضا بك أم سكرْ
والخال بخدك أم مسك ... نقطت به الورد الأحمرْ
أم ذاك الخال بذاك الخـ ... ـد فتيت الند على مجمرْ

من مختارات المتدارك

لأحمد شوقى (١٩٥)

مضناك

مضناك جفاه مرقدهُ ... وبكاه ورحم عودهُ
حيران القلب معذبهُ ... مقروح الجفن مسهدهُ
أودت حرقا إلا رمقا ... يبقيه عليك وتنفدهُ
يستهوى الورْقَ تأوهُهُ ... ويذيبُ الصخر تنهدهُ
ويناجى النجم ويتبعهُ ... ويقيم الليل ويقعدهُ
ويعلم كل مطوقةٍ ... شجناً فى الدوح يرددهُ
كم مدَّ لطيفك من شرك ... وتأدب لا يتصيدهُ
فعساك بغمض مسعفه ... ولعل خيالك مسعدهُ

١٥ ـ بحر المجتث

له نمط واحد وزنه :

مستــــفــعـــلن فـــاعلاتن مســـتــفــعــلن فـــاعلاتن

ومنه قول ابن المعتز العباسي : (١٩٦)

بـــكــــر عـــلىَّ بــكـــأسٍ فـــالخير فى الـــتــبــكـــيــرِ
أمـــا تـــرى الـــنـــجـــم ولى وهـــم بـــالـــتـــغـويـــرِ
واســـتـــحـــيت الـــنـــار من ضـو ء فـــجـــرنـــا المســـتَـــنـــيــرِ
الـــيـــوم هـــــرمـــــز روز فـــســـقى بـــالـــكـــبـــيــرِ
من كف ظبي مـــلـــيـــحٍ ســـاجى الجفون غـــريـــرِ
يـــــزهـو بوردة خـــــدٍ قـــد خُـــدِّشَتْ بـــعـــبـــيــرِ
وشـــــعـــــره من ظلامٍ ووجـــــهُـــــه من نورِ
//ه //ه /ه//ه/ه //ه //ه /ه/ه/ه
مســتــفــعــلن فــاعلاتن مــتــفــعـــلن فـــالاتن

من مختارات المجتث

قول أبي نواس :[١٩٧]

١ ـ طاب الهوى لعميده   لولا اعتراض صدودِهْ
٢ ـ وقادنى حب ريم   مهفهف الكشح رودِهْ
٣ ـ كالبدر ليلة عشر   وأربع لسعودهْ
٤ ـ فاصطادنى لحامى   خطاره فى برودِهْ
٥ ـ فقمت نصب عدو   قاسى الفؤاد كنودِهْ
٦ ـ لا أستطيع فراراً   من برقه ورعودِهْ
٧ ـ وعسكر الحب حولى   بخيله وجنودِهْ
٨ ـ فإن عدلْت يمينا   خشيت وقع وعودِهْ
٩ ـ وإن شمالاً فوت   لا بد لى من ورودِهْ
١٠ ـ وإن رجعت ورائى   خشيت زأر أسودِهْ
١١ ـ ونصب عينى طود   فكيف لى بصعودِهْ
١٢ ـ وفوق رأسى كمى   مقنع فى حديدِهْ

١٦ ـ بحر المقتضب

وله نمط واحد هو :

مفعولات مستعلن (مرتين)

وجاء فى الشعر : مفعلات مستعلن (مفتعلن)

/ه//ه / /ه///ه

ومن ذلك قول أبى نواس : (١٩٨)

حـــامــــل الهوى تـــعـبُ ... يســتـخـفـه الـطّــربُ
إن بـــكـى فـــحق لـــه ... لـيس مـا بـه لـعبُ
كـــلما انــقضى ســبب ... مـنك عـاذ لى سـببُ
تـعـجـبين من سـقـمى ... صـحتى هى الـعجبُ
تضـحـكين لاهـيـة ... والمحبُّ يـنـتـحبُ

/ه//ه/ /ه///ه ... /ه//ه/ /ه///ه

مـفـعلات مسـتـعـلن ... مـفـعلات مـسـتـعـلن

ومن نماذج بحر المقتضب

بائية شوقي التي عارض فيها أبا نواس والتي يقول فيها :[199]

حف كـــأســـهـــا الحبب	فـــهى فِضـــةٌ ذهبُ
أو دوائـــــــــر درر	مـــائج بها لـــبـبُ
أو فـــم الحبــيب جلا	عن جمانـــة الشـــنبُ
أو يـــدٌ وبـــاطنها	عـــاطـــل ومختضبُ
أو شـــقــيق وجـــنـــته	حين لى بـــه لِـــعبُ
راحـــة الـــنفوس وهـــل	عـــنــد راحـــةٍ تـــعبُ
يـــا نـــديم حِفٌّ بها	لا كـــبابك الـــطـــربُ
لا تـــقـــل عواقبهـــا	فـــالـــعواقب الأدبُ
تـــنـــجلي ولي خُـــلق	يـــنـــجلي ويـــنسكبُ
يـــرقب الـــرفـــاق لـــه	كـــلما سرى شربوا

الشـواهد

(١) الكافى فى علم العروض والقوافى ص ١٧ .
(٢) نفس المرجع ص ٣ .
(٣) أهدى سبيل إلى علم الخليل ص ١٢ .
(٤) د . مصطفى السنجرجى المدخل فى علم العروض والقافية ص ١١ .
(٥) د . مصطفى السنجرجى المدخل فى علم العروض والقافية ص ١٨ .
(٦) د . محمد بدوى المختون دراسة نظرية فى علم العروض والقافية ص ٩ .
(٧) د . إبراهيم أنيس موسيقى الشعر ص ٥١ .
(٨) المعيار فى أوزان الأشعار ص ١٤ . وقد اعتبر الشنترينى المتحرك فاء عمودية والساكن م ولكننا اثرنا المشهور باستخدام الشرطة المائلة للمتحرك والدائرة الصغيرة للساكن .
(٩) الكافى فى العروض والقوافى للتبريزى ، ص ١٨ .
(١٠) د . عزالدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ص ٧٧ ، ص ٧٨ .
(١١) د . محمد عونى عبدالرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية ص ٧٩ .
(١٢) ديوان الهذليين ، جـ ١ ص ٣ .
(١٣) البشير بن سلامة مقال بعنوان « فاعلاتن » ــ مجلة الشعر يوليو ١٩٧٧ .
(١٤) ديوان المتنبى جـ ٤ ص ١٦٥ .
(١٥) ديوان المتنبى جـ ٤ ص ١٦٥ .
(١٦) ديوان امرئ القيس ص ١٥١ .
(١٧) ديوان امرئ القيس ص ١٤٣ .
(١٨) ديوان علقمة الفحل ص ٣٦ .

(١٩) ديوان علقمة الفحل ص ٣٣ .
(٢٠) ديوان امرئ القيس ص ١٤٣ .
(٢١) الديوان ص ١٤٧ .
(٢٢) الديوان ص ١٤٧ .
(٢٣) الديوان ص١٥٢ .
(٢٤) ديوان ابن زيدون ص ٤٣ ، ص ٤٤ .
(٢٥) الديوان ص ٢٠٣ ، ص ٢٠٥ .
(٢٦) ديوان جميل بن معمر ص ٦١ ، ص ٦٢ .
(٢٧) المفضليات ص ٤٠٥ .
(٢٨) ديوان طرفة ص ١٢٩ .
(٢٩) ديوان علقمة الفحل ص ٣٦ .
(٣٠) ديوان ابن زيدون ص ٥٠ .
(٣١) ديوان السموءل ص ٩٠ ، ديوان الحماسة ص ٥٦ .
(٣٢) المعلقات السبع ، شرح د . سليمان العطار ، ص ٢٤٠ .
(٣٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٥٨ .
(٣٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١١٨ .
(٣٥) أشعار العامريين الجاهليين ص ٥٧ .
(٣٦) المفضليات ص ٢٩٢ .
(٣٧) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٤٠ ، ص ١٤١ .
(٣٨) ديوان الأعشى ص ٢٤٩ .
(٣٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص١٥٢ .
(٤٠) ديوان الخنساء ص ١٥٠
(٤١) ديوان عنترة بن شداد ، ص ٢١٩ .
(٤٢) ديوان عنترة بن شداد ص ١٨٢ .
(٤٣) الديوان ص ٣٠٨ .
(٤٤) البيت لمعاوية بن مالك ، المفضليات ، ص ١٠٤ .

(٤٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٢٧ .
(٤٦) مجلة الشعر يوليو ١٩٨١ ص ١٦ ، ص ١٨ .
(٤٧) الحماسة الصغرى ص ٢٠٥ ، وديوان دريد بن الصمة ص ٣٤ ، ص ٣٥ .
(٤٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٥٦ .
(٤٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٣ .
(٥٠) كتاب الكافى ص ٦٤ .
(٥١) شرح تحفة الخليل ص ١٨٣ .
(٥٢) ديوان الأعشى ص ٢٠٥ .
(٥٣) ديوان الأعشى ص ٢٠٣ .
(٥٤) الحماسة الصغرى ص ١٥١ .
(٥٥) انظر ديوان ابن المعتز جـ ١ والقصيدة ص ٣٥٤ ، ص ٣٥٥ وهى من ١٨ بيتًا .
(٥٦) ديوان عنترة بن شداد ص ٢٤٩ ، ص ٢٥٠ .
(٥٧) ديوان الحماسة لأبي تمام جـ ٢ ص ٤٨ .
(٥٨) ديوان الأعشى ص ٧٠ .
(٥٩) ديوان الأعشى ص ٧٠ .
(٦٠) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٢ .
(٦١) أشعار العامريين الجاهليين ص ٦١ .
(٦٢) نفس المرجع ص ٥٥ .
(٦٣) ديوان صريع الغوانى ص ٢٠٤ ، ص ٢٠٥ .
(٦٤) اللزوميات ص ١٧٧ .
(٦٥) ديوان ابن المعتز جـ ١ ص ٣٥٤ .
(٦٦) ديوان الهذليين جـ ١ ص ٣ .
(٦٧) ديوان الأعشى ص ١٥٧ .
(٦٨) الديوان ص ٤١١ .
(٦٩) الديوان ص ٤١١ .
(٧٠) ديوان ابن عبد ربه ، ص ١٥٤ .
(٧١) ديوان ابن عبد ربه ، ص ١٧ .

(٧٢) ديوان عبيد بن الأبرص ص ٢٣ .
(٧٣) الأصمعيات ص ١٥٣ .
(٧٤) ديوان الأعشى ص ٣٣١ .
(٧٥) ديوان ابن المعتز جـ ١ ص ٣٥٢ .
(٧٦) ديوان الأعشى ص ١٠٥ .
(٧٧) ديوان الأعشى ص ٣٢١ .
(٧٨) ديوان عبيد بن الأبرص ص ٢٦ .
(٧٩) ديوان ابن المعتز ص ٤١٠ .
(٨٠) ديوان أبي فراس الحمداني ص ١٥٤ / ١٥٥ .
(٨١) ديوان عبيد بن الأبرص ص ١٢٢ .
(٨٢) الكافي في علم العروض والقوافي ص ٨٤ .
(٨٣) نفسه ص ٨٤ .
(٨٤) الكافي في علم العروض والقوافي ص ٨٥ .
(٨٥) ديوان الأعشى ص ٤٠٧ .
(٨٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٦ .
(٨٧) ديوان ابن عبدربه ص ١٧٦ ، ص ١٧٧ .
(٨٨) ديوان ابن المعتز ص ٥٧
(٨٩) ديوان الحماسة جـ ٤ ص ١٩١
(٩٠) عدى بن زيد ص ١٤٠ ، ص ١٤١ ، ويلاحظ أن العروضيين استشهدوا على النمط الثاني من الوافر بالبيت الأول لعدى بعد أن سكنوا اللام مخالفين الأصل .
(٩١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٢٨ .
(٩٢) الأغاني جـ ١٢ ص ١٩٨ .
(٩٣) الأغاني جـ ٢١ ص ٢٧٠ .
(٩٤) المفضليات ص ١٩١ ، ص ١٩٢ ، ص ١٩٣ .
(٩٥) د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٩٩ .
(٩٦) الأغاني جـ ٢١ ص ١٩٧ .

(٩٧) ديوان ابن المعتز ص ٤٤٤ .
(٩٨) ديوان ابن عبدربه ص ١٥٣ .
(٩٩) ديوان ابن المعتز ص ٤٠٩ .
(١٠٠) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ١٧٢ ، ص ١٧٣ .
(١٠١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٢٠١ .
(١٠٢) الكافى فى العروض والقوافى ص ٣٤ .
(١٠٣) ديوان ابن المعتز ص ٥٤ ، ص ٥٥ .
(١٠٤) الأغانى جـ ٢٢ ص ١٧٩ .
(١٠٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٥١ .
(١٠٦) موسوعة الشعر العربى ص ١٢٩ ، ص ١٣٠ .
(١٠٧) ديوان ابن المعتز ص ٢٦٤ .
(١٠٨) ديوان الأعشى ص ٥٩ ، ص ٦١ .
(١٠٩) ديوان ابن عبدربه ص ١٢٤ .
(١١٠) نفس المرجع ص ٦٤ .
(١١١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٨ .
(١١٢) شرح تحفة الخليل ص ٢٦٤ .
(١١٣) الأغانى جـ ١٧ ص ٢٨٤ .
(١١٤) المفضليات ص ٢٨٨ .
(١١٥) ديوان الأعشى ص ٢٥٩ .
(١١٦) الأغانى جـ ٢٢ ص ٢٩٦ .
(١١٧) الأغانى جـ ٢٢ ص ٢٠٢ .
(١١٨) الأغانى جـ ١٨ ص ١٧٦ .
(١١٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٣٨ .
(١٢٠) ديوانه ص ١٥٦ .
(١٢١) ديوان الأعشى ص ٣٨٣ .
(١٢٢) ديوان حميد بن ثور ص ٦٣ .

(١٢٣) الديوان ص ٩٦ .
(١٢٤) شرح تحفة الخليل ص ٢٠٥ .
(١٢٥) ديوان ابن المعتز ص ٤٣٢ .
(١٢٦) ديوان ابن المعتز ص ٦٥ ، ص ٦٦ .
(١٢٧) ديوان مسلم بن الوليد ص ٢٤٠ .
(١٢٨) الأغانى جـ ١٨ ص ١٥٧ .
(١٢٩) الأغانى جـ ١٨ ص ١١ .
(١٣٠) ديوان الشماخ بن ضرار ص ٤٠٠ ، ص ٤١٣ .
(١٣١) ديوان رؤبة تحقيق وليم بن الورد البروسى ص ٢٨ .
(١٣٢) انظر الديوان ص ١ .
(١٣٣) ديوان أبى نواس ص ١٩٧ .
(١٣٤) ديوان الشماخ بن ضرار، ص ٣٧١ / ٣٧٢ .
(١٣٥) ص ٣٧٧ ، ص ٣٧٨، ديوان الشماخ بن ضرار
(١٣٦) ديوان بشار ص ٣٧٧ .
(١٣٧) ديوان جميل ص ٢١٣ .
(١٣٨) ديوان بشار ص ١٤٠ ، ص ١٤١ .
(١٣٩) مسرحية مجنون ليلى ص ٧١ .
(١٤٠) ديوان دريد بن الصمة ص ٩٣ .
(١٤١) الديوان ص ٦٦ وهى من ثمانية أشطار .
(١٤٢) ديوان صريع الغوانى ص ١٩٤ .
(١٤٣) ديوان ابن وكيع التنيسى ص ٧٥ .
(١٤٤) أهدى سبيل ص ٧٣ ، وديوان أبى فراس ص ١٢٥ .
(١٤٥) الكافى للتبريزى ، ص ٩٦ .
(١٤٦) الأغانى جـ ١٨ ص ٢٩٧ .
(١٤٧) مختارات من شعر الشريف الرضى ص ٧٦ .
(١٤٨) ديوان قيس بن الأسلت ص ٧٦ .

(١٤٩) ديوان الأعشى ص ٢٢٥ .

(١٥٠) أنظر رأى د . ابراهيم أنيس فى كتابه موسيقى الشعر ص ٩٠ .

(١٥١) شرح تحفة الخليل ص ٢٦٣ وديوان رؤبة بن العجاج ص ١٣٦ الأرجوزة ٤٩ .

(١٥٢) شرح تحفة الخليل ص ٢٣٦ ، وديوان رؤبة بن العجاج ص ٤٨ الأرجوزة ١٩ .

(١٥٣) ديوان ابن المعتز ص ٤٠٤ .

(١٥٤) ديوان الأعشى ص ١٨٩ .

(١٥٥) المفضليات ص ٣٢٢ ، ص ٣٢٣ .

(١٥٦) المفضليات ص ٢٨٦ .

(١٥٧) مختارات من شعر الشريف الرضى ص ٧٥ ، ص ٧٦ .

(١٥٨) ديوان الأعشى ص ٩٥ .

(١٥٩) ديوان أبى القاسم الشابى ص ٧٦ .

(١٦٠) ديوان المتنبي جـ ٣ ص ٢١ ، ص ٢٢ .

(١٦١) ديوان ابن عبد ربه ، ص ١٧٨ .

(١٦٢) ديوان ابن المعتز جـ ٢ ص ٢٢٠ .

(١٦٣) الكافى فى العروض والقوافى ص ١٣٣ .

(١٦٤) العروض ، تهذيبه ، ص ٢٠٣ / ٢٠٤ .

(١٦٥) ديوان النمر بن تولب ص ٥٥ ، ص ٥٧ .

(١٦٦) ديوان أبى القاسم الشابى ص ١٦٧ .

(١٦٧) ديوان الأعشى ص ٦٥ .

(١٦٨) ديوان عمر ص ١٧٣ .

(١٦٩) التبريزى ، الكافى ص ١٠٣ .

(١٧٠) الشنتريني ، المعيار ص ٧٠ .

(١٧١) ديوان قيس بن الخطيم ص ١٠١ .

(١٧٢) ديوان ابن المعتز ص ٢٥٥ .

(١٧٣) ديوان ابن المعتز ص ٤٢٦ .

(١٧٤) الكافى ص ١٠٤ .
(١٧٥) العروض للحنفى ، ص ٤٨٤ .
(١٧٦) ديوان ابن المعتز ، ص ٥١٨ / ٥١٩ .
(١٧٧) المفضليات ص ١٥٤ .
(١٧٨) الأغانى جـ ٢٢ ص ١٢٥ .
(١٧٩) الأغانى جـ ٢ ص ١٤٥ .
(١٨٠) ديوان الحماسة شرح الزوزنى ص ١١ ، ص ١٤ .
(١٨١) ديوان ابن عبدربه ص ١٤٣ ، ص ١٤٤ .
(١٨٢) شعراء النصرانية ص ٦٢٥ .
(١٨٣) الأغانى جـ ٢٠ ، ص ٣٣٥ .
(١٨٤) ديوان أبى نواس ص ٨٦ ، شرح تحفة الخليل ص ٢٦٨ .
(١٨٥) ديوان ابن عبدربه ص ١١٠ .
(١٨٦) حاشية الدمنهورى ص ٧١ ، المعيار فى أوزان الأشعار ص ٨٤ .
(١٨٧) أهدى سبيل إلى علمى الخليل ص ٩٣ ، المعيار فى أوزان الأشعار ص ٨٥ .
(١٨٨) أهدى سبيل ص ٩٤ .
(١٨٩) نفسه ص ٩٤ .
(١٩٠) ديوان البارودى جـ ١ ص ١٦٩ .
(١٩١) ديوان شوقى جـ ٢ ص ١٤ .
(١٩٢) ديوان ابن المعتز ص ٩٩ ، ص ١٠٠ .
(١٩٣) الكافى فى العروض ص ١٣٩ .
(١٩٤) شرح تحفة الخليل ص ٣٠٤ .
(١٩٥) ديوان شوقى جـ ٢ ص ١٢٢ ، ص ١٢٣ .
(١٩٦) ديوان ابن المعتز ص ٢٥٤ .
(١٩٧) ديوان أبى نواس ص ١٠٧ .
(١٩٨) ديوان أبى نواس ص ٨٢ ، ص ٨٣ .
(١٩٩) ديوان أحمد شوقى ص ٥٨ ، ص ٦٣ .

الفصل الثانى

القافية والتكرار الصوتى

أولاً : القافيـة

١ ـ مفهوم القافية :

القافية هي تلك الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات في قصيدة من قصائد ، وسميت القافية ، لكونها في آخر البيت ، من قولك قفوت فلانا إذا تبعته[١] .

يقول الدكتور : إبراهيم أنيس « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن »[٢] .

وهناك تعريف آخر للقافية « أنها حرف الروى أي الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة ، وهذا التعريف قاله ثعلب ، ولم يأخذ به علماء العروض بعده ، ولكنه لا يزال هو المعهود الشائع للقافية ، ومعظم الدواوين القديمة مرتبة أبواباً حسب حرف الروى ، وهو يسمى القافية »[٣] .

ولهذا فإن القصائد تنسب له فيقال لامية العرب ، وسينية البحتري وهمزية شوقي ، وما أشبه ذلك .

وقد اختلفوا في القافية ، فهي عند الخليل : من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن ، مثل : تابا ، من قول الشاعر :

أقلى اللوم عاذل والعتابا

وعند الأخفش آخر كلمة فى البيت مثل : العتابا ، بكمالها . وعند أبى على : قطرب ، وأبى العباس : ثعلب ، الروى »[٤] .

وعلى هذا فإن قول امرئ القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معًا   كجلمود صخر حطّه السيل من علِ

« القافية من هذا البيت عند الخليل (من علِ) . وعند الأخفش « عل » وحده[٥] وعند الأخيرين اللام وحدها

ويرى القدماء أن « القافية شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية »[٦] .

وذكر السكاكى فى مفتاح العلوم « أن الشعر موزون مقفى ، وألغى بعضهم التقفية ، وهى القصد إلى القافية ورعايتها ، لا تلزم الشعر ، لكونه شعراً بل لأمر عارض ، ككونه مصرَّعاً ، أو قطعة ، أو قصيدة ، أو لاقتراح مقترح ، وإلا فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون ، وأنه أمر لا بد منه ، جار من الموزون مجرى كونه مسموعاً ، ومؤلفه ، وغير ذلك ، فحقه ترك . التعرض ، ولقد صدق[٧] .

فالوزن إطار عام للموسيقى التى تتشكل وفقاً لها قصيدة من القصائد ، والقافية تمثل نوعاً من الختام لأبيات القصيدة ، وفى إطار القافية الواحدة يمكن أن تتعدد البحور ، وفى إطار البحر الواحد يمكن أن تتعدد القوافى .

« فالقافية عند العرب ليست إلا تكرير لأصوات لغوية بعينها ، وأن هذه الأصوات للغوية تشمل الحركات التى تأتى بعدد معين يتراوح من واحد إلى أربعة يتلوها ساكن يتأتى بعده حركة أو يكون بلا حركة . وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السبب فى إحداث النغم فى الأبيات . وهو مسئول عن الإيقاع الموحد ، ووحدة النغم بالقصيدة ، وإن كان لا صلة له بجوهر الإيقاع الذى وجدناه بالشعر العربى ممثلاً فيما أسماه الخليل بالوتد »[٨]

فالقافية جزء من الوزن الشعرى للبيت وهى مع ذلك تحدد نهاية البيت إيقاعياً ولهذا فهى عامل أساسى فى تقسيم القصيدة إلى أبيات .

وقد عالج بعض الشعراء المحدثين النظم بغير قافية ومن ذلك قول جميل صدقى الزهاوى (٩)

يعيش رخى العيش عشر من الورى   وتسعة أعشار الأنام مناكيدُ
أما فى بنى الأرض العريضة قادرٌ   يخفف ويلات الحياة قليلاً
أفى الحق أن البعض يشبع بطنه   وأن بطون الأكثرين تجوعُ

فالشاعر لم يلتزم نوعاً أو رويًّا ، فالقافية الأولى مؤسسة والقافيتان الأخريان غير مؤسستين ، ولهذا لا نجد توافقاً صوتيًّا ، أو إيقاعياً بين (مناكيد ــ قليلاً ــ تجوع) وهى على التوالى (مفاعلين ــ فعولن ــ فعولن) وقد سبب هذا الاختلاف تنافراً بين هذه الأبيات ، حيث جاء الإيقاع مختلفاً من حيث الوزن العروضى أيضاً فأفقد الأبيات إنسيابها وترابطها الإيقاعى ولو اتحد الضرب ونوع القافية وكان الروى من مخارج متشابهة لأمكن للشاعر أن يحقق الترابط الإيقاعى بين الأبيات .

ب ــ المصطلحات الخاصة بحروف القافية :

١ ــ الروى : وهو الحرف الذى يلزم تكراره فى نهاية كل بيت ، وإليه تنسب القصيدة ، فيقال لامية المهلهل ، وعينية أبى ذؤيب ، ورائية الخنساء .

وجميع حروف المعجم تكون روياً .. ويستثنى الألف فى مثل قاما ، وألف الإطلاق ، والألف التى تتبين بها الحركة نحو أنا وحيهلا ، والألف التى تكون بدلاً من التنوين نحو : رأيت زيداً ، والألف التى تكون بدلاً من النون الخفيفة نحو قوله : « صبرت أم لم تصبرا » .

وكل ألف سوى هذه تكون رويا ، والياء التى تكون للإطلاق لا تكون رويا ، والياء فى مثل « قومى » و « اذهبى » لا تكون رويا ، وكل ياء سواهما تكون رويًّا . وواو

الإطلاق لا تكون رويًّا ، وكذلك واو الجمع نحو : قوموا واذهبوا ، .. والهاء التي تستبين بها الحركة نحو اقصه وارمه لا تكون روياً ، ولا الهاء التي للتأنيث نحو طلحة وحمزة ، ولا هاء الإضمار ، نحو ضربته ، وضربتها ، فإذا سكن ما قبل الهاء كان روياً نحو قوله :

ليس خليلى بالخليل أنساه   حتى أرى مصبحه وممساه

والهاء التي من الأصل قد تكون روياً ومن ذلك قول رؤبه :

قالت أبيلى لى ، ولم أسبهِ
ما العيش إلا غفلة المدلهِ
لما رأتنى خلق المموو
بعد غدانى الشباب الأبلهِ(١٠) .

٢ ـ الوصل :

يكون بأربعة أحرف وهى الألف والواو والياء والهاء ، سواكن يتبعن ما قبلهن ، يعنى حرف الروى فإذا كان مضموماً ، كان ما بعدها الواو ، وإذا كان مفتوحاً كان ما بعدها الألف ، وإذا كان مكسوراً كان ما بعدها الياء . والحرف الرابع الهاء ساكنة ومتحركة(١١) .

« فقد تكون الهاء فى الوصل أربع حالات ، ضم وفتح وكسر وسكون ولا يكون غيرها إلّا ساكناً »(١٢) .

وقد تكون الألف والياء والواو للترنم بإشباع حركة الروى ، كإشباع الضمة من « الزلل » والفتحة فى (استماعاً) والكسرة فى (المالِ) وقد تكون هذه الحروف أصلية كواو الجمع والألف المقصورة وياء المتكلم(١٣) .

فالألف نحو قول الأعشى(١٤) :

غشيت لليلى بليل خدورا   وطالبتها ونذرت النذورا

فالراء هى الروى ، والألف بعدها ، وصل فالألف هنا للترنم .

أما الواو ففى قوله أيضاً[15] :

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعاً أيها الرجلُ

فالواو تأتى من إشباع ضمة اللام فتنطق « الرجلو » للترنم .

والياء مثل قوله أيضاً[16] :

قد طفت مابين بانقياً إلى عدن وطال فى العجم ترحالى وتسيارى
فكان أوفاهم عهداً وأمنعهم جاراً أبوك بعرفٍ غير إنكارِ

فالوصل هو الياء التى جاءت ضميراً للمتكلم فى البيت الأول ، ثم الياء الناشئة من إشباع كسرة الراء فى البيت وهو للترنم .

والهاء ساكنة نحو قول أبى تمام[17] :

إذا المرء لم تستخلص الحزم نفسه فذروته للحادثات وغاربهْ

والهاء متحركة نحو قول الأعشى[18] :

رحلت سمية غدوة أجمالها غضبى عليك فما تقول بداها

فاللام « روى » والهاء بعدها وصل ، وسمى الوصل وصلا لأنه وصل حركة حرف الروى ، وهذه الحركات إذا اتصلت واستطالت نشأت عنها حروف اللين »[19]

٣ ـ الخروج :

وهو حرف متولد من إشباع حركة هاء الوصل المتحركة ، ويكون بثلاثة أحرف وهى الألف والياء والواو السواكن يتبعن هاء الوصل[20] .

فالألف نحو قول مسلم بن الوليد[21] :

فى مقلتيك صفاء السحر ناطقة بلفظ واحدة شتى معانيها

والياء نحو قول ظافر الحداد[٢٢] :

بدا شيبه قبل ابتداء شبابه   وولى الصبا عنه عقيب اغترابهِ

فالخروج هو الياء الناشئة من إشباع كسرة الهاء أمَّا الروى فهو حرف الباء .

ـ وأمَّا الواو فنحو قول رؤبة :

وبلد عامية أعماؤهـو

« وإنما سمى خروجاً لبروزه وتجاوزه للوصل التابع للروى »[٢٣] .

٤ ـ الردف :

وهو حرف مد أولين قبل الروى مباشرة ، سواء أكان ألفاً أم واواً أم ياءً سواكن فالألف مثل قول ابن المعتز[٢٤] :

أسرع الشيب إلىَّ بهم   كان يدعوه أحبُّ الدعاء

فالهمزة هى الروى والألف التى سبقتها هى الردف .

أما الواو والياء فإنهما قد يجتمعان فى قصيدة واحدة فى حين لايكون مع الألف غيرها ، ومن ذلك قول ابن المعتز[٢٥] :

لبست صفرة فكم فتنت من   أعين إذ رأينها وعقولِ
مثل شمس فى الغرب تسحب ذيلاً   صبغته بزعفران الأصيلِ
وكأن المسواك يمتاح خمراً   حين تجريه فوق ثغر صقيلِ
أنت ياعاذلى بهجرى أولى   رَبِّ فرقْ بينى وبين العذولِ

٥ ـ التأسيس :

وهو ألف بينها وبين الروى حرف يسمى الدخيل ، وهو متحرك ، وهو ألف لازمة فى قوافى الأبيات جميعها ، وتركها فى بيت يكون عيباً وتعرف ألف التأسيس بالقرينة

ففى قول عنترة[٢٦] :

الشاتمى عرضى ولـم أشتـمهما   والناذرين إذا لم القهمـا دمى

ليست الألف فى القهمـا ألف تأسيس ، لأن الأبيات الأخرى للقصيدة غير مؤسسة وليس لأنها من كلمة غير كلمة القافية ، فلا يلزم ورودها فى كل أبيات القصيدة ، أما قول عطيه بن الخزع[٢٧] :

فإن شئتمـا ألقحتما ونتجتما   وإن شئتما مثلاً بمثلٍ كما هما
وإن كان عقل فاعقلا لأخيكما   بنات المخاض والفصـال المقاحما

فالألف فى « كما هما » ألف تأسيس لأنه بارزتها ألف التأسيس فى « المقاحمـا » .

٦ ـ الدخيل :

وهوالحرف الذى يأتى بين الروى وألف التأسيس ، ويكون متحركاً وهو الهاء والحاء فى البيتين السابقين فالميم هى حرف الروى وقد فصلت الهاء بينها وبين ألف التأسيس فى البيت الأول ، وفصلت الحاء بينها وبين ألف التأسيس فى البيت الثانى .

وقد يتكرر هذا الحرف فى بعض الأبيات دون لزوم .

جـ ـ عيوب القافية :

١ ـ الإيطـاء :

وهو أن يكرر الشاعر الكلمة التى تأتى فى نهاية البيت بلفظها قبل سبعة أبيات .

ويرى القدماء أن هذا يدل على ضعف الشاعر ، وقد أجاز بعض الدارسين تكرار الكلمة أكثر من مرة « إذا كان ذلك لخصوصية يقتضيها المقام »[٢٨] .

« أو كان فى إعادتها متعة للنفس كلفظ الجلالة أو اسم المحبوب[٢٩] .

وذكر الشرزى أن الإيطاء هو أن تتكرر القافية فى قصيدة واحدة بمعنى واحد فإن كان بمعنيين لم يكن إيطاء[٣٠] .

وذهب الخليل إلى أن كلَّ كلمة وقعت موقع القافية وأعيد لفظها فى بيت آخر وكانت العوامل تقع عليها اتفق معناهما أو اختلف فهو إيطاء ، نحو « الثغر » تريد الفم ، وثغر تريد الحرب .. وإذا كان الاسم ينصرف إلى فعل نحو (ذهب تريد «التبر) وذهب تريد الذهاب فلا يجعله إيطاء لأن العوامل لا تقع عليهما »[٣١] .

والذى أراه أن الشاعر المجيد المتمكن لا يجد هناك حاجة إلى التكرار فإذا كرر كلمة فإن هذا التكرار يأتى إضافة للمعنى وتقوية له ، ولا يأتى لضرورة .

٢ ـ الإقواء :

وهو اختلاف حركة الروى فى قصيدة واحدة ، بأن يجئ بيت مرفوعاً وآخر مجروراً أو منصوباً ومن ذلك قول حسان بن ثابت[٣٢] :

لاعيب فى القوم من طول ومن قصر   جسم البغال وأحلام العصافيرِ
كأنهم قصب جوف أسافله   مثقب نفخت فيه الأعاصيرُ

٣ ـ الإصراف :

وهو اختلاف المجرى بفتح وكسر ، أو بفتح وضم ، والمجرى حركة الروى المطلق أى المتحرك ، ومنه قول الشاعر[٣٣] :

أريتك إن منعت كلام يحيى   أتمنعنى على يحيى البكاءَ
ففى طرف على يحيى سهاد   وفى قلبى على يحيى البلاءُ

٤ ـ الإكفاء :

هو اختلاف حرف الروى فى قصيدة واحدة . وأكثر ما يقع ذلك فى الحروف المتقاربة المخارج . ومن ذلك قول الشاعر[٣٤] :

ولما أصابنى من الدهر نبوة   شغلت وألهى الناس عنى شئونها
اذا القارع المكفى منهم دعوته   أبرَّ وكانت دعوة يستديمها

٥ ـ الإجــازة :

وهى كالإكفاء غير أن الاختلاف هنا يكون فى الحروف بعيدة المخارج ومن ذلك قول العجيز السلولى[٣٥] :

ألا قد أرى إن لم تكن أم مالك بملك يدى إن البقاء قليلُ
رأى من رفيقيه جفاء وبيعة إذا قام يبتاع القلاص ذميمُ
فقال لخليه ارحلا الرحل إننى بمهلكة والعاقبات تدورُ
فبيناه يشرى رحله قال قائل لمن جمل رخو الملاط نجيبُ

والأبيات تتصل ببعضها اتصالاً موضوعياً والقافية مطلقة مردوفة ولهذا فإن تغيير حرف الروى لم يؤثر تأثيراً واضحاً فى وحدة الأبيات .

ويرى الدكتور عونى عبدالرءوف أن هذه الأبيات تمثل نوعاً من ثورة الشاعر القديم على القافية « حيث أتى فى شعره بما لا يتفق وأحكامها ، وإنما كان أقرب إلى القافية الحرة أو المرسلة »[٣٦] .

٦ ـ التضمــين :

تعلق البيت بالبيت الذى يليه كأن يأتى المبتدأ أو الفعل فى البيت ، ثم يأتى الخبر أو الفاعل فى البيت الذى يليه .

ويعرفه التنوخى بأنه « تمام وزن البيت قبل تمام المعنى » ومنه قول النابغة[٣٧] :

وهــم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إنِّى
شهدت لهم مواطن صالحات أتيتهــمُ بودِّ الصــدر منِّى

فقد جاءت « إنِّى » فى نهاية البيت الأول ثم جاء خبر إن فى بداية البيت الثانى ، ولا شك أن هذا يفتت وحدة الجملة وتدفقها حيث ينتهى الإيقاع قبل الجملة

وسوف نلقى مزيداً من الضوء على ذلك فى دراستنا للتناسب بين الوزن والبناء اللغوى .

٧ ـ السناد :

هو عدم مراعاة الشاعر للتناسب قبل حرف الروى سواء فى الحروف أو الحركات وهو خمسة أضرب :

١ ـ سناد التأسيس : وهو أن يأتى بيت مؤسساً ، وبيت غير مؤسس كقوله[٣٨] :

لو ان صدور الأمر يبدون للفتى كأعقابه لم تلقه يتندمُ
إذا الأرض لم تجهل على فروجها وإذ لى عن دار الهوانِ مراغمُ

٢ ـ سناد الردف : وهو أن يجئ بيت مردوفاً وبيت غير مردوف ، ومن ذلك قول الشاعر[٣٩] :

إذا كنت فى حاجة مرسلا فأرسل حكيماً ولاتوصِهِ
وإن ناصح منك يوماً دنا فلا تنأ عنه ولاتعصَهُ
وإن بابُ أمر عليك التوى فشاور لبيباً ولاتقصِهِ

٣ ـ سناد الإشباع : وهو تغيير حركة الدخيل فيرد مضموماً ومكسوراً أو مضموماً ومفتوحاً أو مكسوراً ومفتوحاً . وورود الضمة مع الكسرة غير معيب ، أما ورودها مع الفتحة فمعيب . ومن أمثلة السناد قول الشاعر[٤٠] :

ولما أبت عيناى أن تتركا البكا وأن تحبسا سح الدموع السواكِبِ
تثاءبت كى لاينكر الدمع منكر ولكن قليلاً مابكاء التثاؤبِ

٤ ـ سناد الحذو : وهو اختلاف حركة ما قبل الردف بحركتين متباعدتين ومن ذلك قول أمية بن أبى الصلت[٤١] :

تخبرك القبائل من معدٍّ إذا عدو سعاية أولينا
بأنا النازلون بكل ثغر وأنا الضاربون إذا التقَينا

٥ ـ سناد التوجيه : وهو أن يكون قبل حرف الروى المقيد فتحة مع ضمة أو كسرة ، فإن كانت الضمة مع الكسرة لم يكن سناداً وإن جاءت الفتحة مع الكسرة أو الضمة فهو سناد عند الخليل . وكان سعيد بن مسعدة لا يراه سناداً لكثرته فى أشطار العرب ومن ذلك قول امرئ القيس[٤٢] :

فلا وأبيك ابنة العامرى لا يدعى القوم أنى أفِرْ
تميم بن مرٍّ وأشياعها وكندة حولى جميعاً صُبُرْ
إذا ركبوا الخيل واستلأموا تحرقت الأرض واليوم قَرْ

د ـ أنواع القوافى من حيث المتحركات والسواكن :

١ ـ المتكاوس : وهو أن يجتمع أربعة حروف متحركة بعدها ساكن ومن ذلك قول العجاج[٤٣] :

هلا سألت طللا وَحَمَمَا

وهذه من الحالات التى تتوالى فيها الحركات فتصبح مستفعلن : مُتَعِلُن بعد حذف الثانى والرابع الساكنين ، ويرى التنوخى أن « الغريزة تنفر منه . ولا يكون إلا فيما ضربه مستفعلن »[٤٤] .

٢ ـ المتراكب : وهو أن تنتهى القافية بثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن ومن ذلك قول الشاعر[٤٥] :

وما نزلت من المكروه منزلة إلا وثقت بأن ألقى لها فَرَجَا

٣ ـ المتدارك : وهو أن تنتهى القافية بمتحركين بعدهما ساكن ومنه قول زهير[٤٦] :

ومن يك ذا فضل ويبخل بفضله على قومه يستغن عنه ويذْمَمِ

٤ ـ المتواتر : وهو أن تنتهى القافية بحرف واحد متحرك بعده ساكن ومن ذلك قول الشاعر(٤٧) :

وإنى لحلو للخليل وإننى   لمرٌّ لذى الأضغان أبدى له بُغْضِى

٥ ـ المترادف : وهو أن تنتهى القافية المردوفة بساكنين ومن ذلك قول طرفة بن العبد(٤٨) :

من عائدى الليلة أم من نصيحْ   بت بهمٍّ ففؤداى قَريْحْ

فالياء هى الردف وهو حرف مد ساكن يسبق الروى ثم جاء الروى ساكناً وهذا النوع يكون فى القوافى المردوفة .

٦ ـ المصمت : ويكون فى القوافى المقيدة غير المردوفة ، وإذا كان المترادف يشمل كل القوافى المقيدة المردوفة فإن المصمت يجئ فى بعض القوافى المقيدة غير المردوفة ومن ذلك قول أحدهم(٤٩) :

رفعت أذيال الحفى وأربعْنْ   مشى حَييات كأن لم يفزعْنْ

إن يمنع اليوم نساء تمنعْنْ

هـ ـ أنواع القوافى من حيث الإطلاق والتقييد :

القوافى المطلقة :

١ ـ قوافٍ مطلقة مؤسسة وموصولة بالهاء : ومن ذلك قول الأعشى(٥٠) :

يا جارتى بينى فإنك طالقة   كذاك أمور الناس غادٍ وطارِقةْ

فالقاف وهى الروى متحركة وموصولة بالهاء وبينها وبين ألف التأسيس الراء « الدخيل » وهو حرف متحرك .

٢ ـ قوافٍ مطلقة مؤسسة وموصولة باللين : ومن أمثلتها قول الأعشى(٥١) :

أجدَّك ودَّعتَ الصِّبى والولائدا   وأصبحت بعد الجور فيهن قاصدا

فالدال وهى حرف الروى مسبوقة بألف التأسيس التى يفصلها عن الروى حرف متحرك هو الصاد « الدخيل » وهى أيضاً موصولة باللين الناشئ عن إشباع فتحة الدال .

٣ ـ قوافٍ مطلقة مردوفة وموصولة بالهاء : ومنها قول الأعشى[٥٢] :

رحلت سمية غدوة أجمالَهَا غضبى عليك فما تقول بِدالَها

فاللام وهى الروى متحركة مسبوقة بالردف وهو حرف اللين وموصولة بالهاء وألف الخروج .

٤ ـ قوافٍ مطلقة مردوفة وموصولة باللين : ومن ذلك قول المتنبى[٥٣] :

وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغامُ

فالميم وهى الروى متحركة مسبوقة بالردف وهو حرف اللين ، وموصولة بالواو الناشئة عن إشباع الضمة .

٥ ـ قوافٍ مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة باللين : ومن ذلك قول المتنبى[٥٤] :

ليس التعلل بالآمال من أربى ولا القناعة بالإقلال من شِيَمى
وما أظن بنات الدهر تتركنى حتى تسد عليها طرقها هِمَمِى
لُم الليالى التى أضنت على جدتى برقةِ الحال واعذرنى ولاتَلُم

فالميم وهى الروى متحركة موصولة بالياء فى البيت الأول والثانى التى هى ضمير المتكلم والياء الناشئة عن إشباع كسرة الميم فى البيت الثالث . وهى مجردة من الردف والتأسيس .

٦ ـ قوافٍ مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بالهاء : مثل قول ابن المعتز[٥٥] :

يسكرنى مرة بخمرتهْ ومرة بالفتون من نظرِهْ

القوافى المقيدة

١ ـ قوافٍ مقيدة مؤسسة : ومن أمثلتها قول الأعشى[٥٦] :

قالت سمية من مدحْتَ فقلتُ مسروق بن وائلْ

فاللام وهى الروى ساكنة قبلها الهمزة المتحركة « الدخيل » المسبوقة بألف التأسيس .

٢ ـ قوافٍ مقيدة مجردة من الردف والتأسيس : ومنها قول الأعشى[٥٧] :

لعمرك ما طول هذا الزمنْ على المرء إلا عناء مُعَنْ

٣ ـ قوافٍ مقيدة مردوفة : ومنها قول الشاعر[٥٨] :

من عائدى الليلة أم من نصيح بت بهم ففؤادى قَرِيْحْ

فاللام وهى حرف الروى جاءت ساكنة وجاء الردف حرف اللين قبلها . ومنه قول أبى العتاهية[٥٩] :

يا نفس ما أوضح قصدَ السبيلْ خلقت يا نفس لأمر جليلْ

و ـ الالتزام :

أو لزوم ما لا يلزم :

١ ـ فى القافية : وهو أن يلتزم الشاعر قبل حرف الروى ، حرفاً مخصوصاً أو حركة مخصوصة[٦٠] .

وقد يلتزم بالحرف والحركة معاً ومن ذلك قول أبى العلاء المعرى[٦١] :

ألا إنَّما الدنيا نحوس لأهلها فما فى زمانٍ أنت فيه سعودُ

يوصى الفتى عند الحمام كأنه يمر فيقضى حاجة ويعودُ

ومايئست من رجعة نفس ظاعن مضت ولها عند القضاء وعودُ
تسير بنا الأيام وهي حثيثة ونحن قيام فوقها وقعودُ
عرفت سجايا الدهر أما شروره فنقد وأما خيره فوعودُ
إذا كانت الدنيا كذاك فَخَلِّها ولو أن كل الطالعات سعودُ
ولايرهبنَّ الموت من ظل راكباً فإنّ انحداراً فى الترابِ صعودُ
وكم أنذرتنا بالسيول صواعقٌ وكم خبَّرتنا بالغمام رعودُ

فالدال هى الروى ، وهى مردوفة بالواو وموصولة باللين وهو الواو الناشئة من إشباع ضمة الدال .

وقد التزم الشاعر بالواو بالنسبة للردف وكان يمكنه أن يستخدم الواو والياء ، ثم التزم حرف العين وحركتها قبل الردف .

وقد ينوع الشاعر فى الحروف تنويعاً واعياً ومن ذلك قولى أبى العلاء[٦٢] :

أما الصحاب فمروا وما عادوا وبيننا بلقاء الموت ميعادُ
سر قديم وأمر غير متضح فهل على كشفنا للحق إسعادُ
سيران ضدان من روح ومن جسد هذا هبوط وهذا فيه إصعادُ
الملك لله لاتنفك فى تعب حتى تزايل أرواح وأجسادُ
ـ ولا يرى حيوان لا يكون له فوق البسيطة أعداء وحسادُ
وما أؤمل عند الدهر مصلحة وإنما هو إتلاف وإفسادُ

فالروى هو الدال ، وهو مردوف بالألف ، وقد التزم الشاعر بالعين قبل الألف فى الأبيات الثلاثة الأولى ثم التزم بالسين فى الأبيات الثلاثة الأخيرة ، وقد مهد لهذا التغيير بالسين والصاد فى إسعاد وإصعاد التى تتوافق فى الجرس مع ماالتزامه فى هذه الأبيات الأخيرة .

ولا شك أن هناك ضروب مصطنعة من الالتزام لم نشأ التعرض لها لما فيها من خروج عن روح الشعر ، وروح البحث الذى آلينا أن نلتزم فيه بالشعر الجيد .

٢ ـ الالتزام فى بناء البيت : التوءم او البيت ذى القافيتين ويسميه البعض بالتشريع وهو بناء البيت على قافيتين يصح المعنى على الوقوف على واحدة منها[٦٣] .

ومن ذلك قول الحريرى[٦٤] .

يا خاطب الدنيا الدنية إنَّها   شرك الردى ، وقرارة الأكدارِ
دار متى ماأضحكت فى يومها   أبكت غدا ، تبًّا لها من دارِ
وإذا أظل سحابها لم ينتفع   منه صدى ، لجهامة الغرارِ
غاياتها ماتنقضى وأسيرها   لايفتدى ، بجلائل الأخطارِ

ووزن هذه الأبيات :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعل

فهو من بحر الكامل .

فإذا وقفنا على « الردى » و « غدا » و « صدى » و « يفتدى » أصبحت الأبيات من مجزوء الكامل وتكون كما يلى ·

يا خاصب الدنيا الدنية   إنَّها شركُ الردى
دار متى ما أضحكت   فى يومِها أبكتْ غدا
وإذا أظل سحابها   لم ينتفع منه صدى
غاراتها ما تنقضى   وأسيرها لا يفتدى

وقد وردت لهذا النمط نماذج عند شعراء العرب .. ، ففى طبقات الشعراء قال بن سلام : سمعت سلمة بن عياش يقول : تذاكرنا جريراً والفرزدق ، والأخطل ، فقال قائل : من مثل الأخطل ؛ إن كان فى كل بيت له بيتان إذ يقول[٦٥] :

ولقد علمت إذا الرياح تروحت   هدج الرئال ، تكبهن شمالا
أنا نعجل بالعبيط لضيفنا   قبل العيال ، ونقتل الأبطالا

فالبيتان يمكن أن ينتهيا عند الرئال والعيال .

ثانياً : القافية الداخلية

نبهنى إلى هذا المصطلح الدكتور محمد عونى عبدالرءوف فقد ذكر القافية الداخلية وهى التى ترد داخل البيت أو سطر الشعر(٦٦) .

وذكر أسماء كثيرة سنشير إليها إذا وجدنا لها نظيراً عند تناولنا لأنماط القافية الداخلية حيث إنَّ ما ذكره يتصل بالقافية فى الشعر الإنجليزى .

النمـط الأول :

التصريع والتقفية :

الفرق بين المصرع والمقفى أن التصريع هو أن يقسم البيت نصفين ويجعل آخر النصف من البيت كآخر البيت أجمع وتغير العروض للضرب ، فإن كان الضرب مفاعيلن جعلت العروض مفاعيلن وان كان الضرب فعولن جعلت العروض فعولن .. والمقفى مماثلة الضرب من غير تغيير(٦٧) .

فالقصيدة التى تأتى عروضها فى بحر الطويل مفاعلن ، وضربها مفاعيلن يأتى البيت المصرع : عروضه كضربه مفاعيلن مخالفا كل أبيات القصيدة .

يقول المتنبى(٦٨) :

نـزور ديـارا ما نحبُّ لها مـغنى ونسألُ فيها غير سكَّانها الإذْنَا

ووزنــه :

فعول مفـاعيلن فعول مفاعيلن فـعول مفـاعيلن فعولن مفاعيلن
تقود إليها الآخذات لنا المدى عليها الكماة المحسنون بها الظنَّا

ووزنه :

فعول مفاعلين فعول مفاعلن فعولن مفاعلين فعول مفاعلين

فالعروض فى البيت الأول المصرع متحدة مع الضرب فى التفعيلة أما فى البيت غير المصرع فإنها تختلف عن الضرب فهى مفاعلن والضرب مفاعيلن .

والبيت المقفى هو البيت الذى تتماثل عروضه وضربه مع باقى أبيات القصيدة مع اتفاق شطريه فى القافية ومن ذلك قول امرئ القيس(٦٩) :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعفُ رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل

فالعروض فى البيت المقفى مفاعلن ، والضرب مفاعلن ، وكذا البيت الثانى وباقى أبيات القصيدة . وأكثر مطالع الشعر القديمة إمَّا مصرعة ، أو مقفاة ، وإطلاق مصطلح المقفى على النمطين أقرب إلى الموضوعية وإن كان مصطلح التصريع أشهر . فالقافية الداخلية هنا هى القافية التى وردت فى نهاية الشطرة الأولى متحدة مع القافية الأساسية للقصيدة .

النمط الثانى :

القافية الداخلية الملتزمة :

وفى هذا النمط نجد هناك قافية يلتزم بها الشاعر قد تختلف عن القافية الأولى ، وهى قافية تأتى قصداً ومن ذلك قول أبى القاسم الشابى(٧٠) :

يا بنى أمى تُرى أين الصباح قد تقضى العمر والفجر بعيد
وطغى الوادى بمشبوب النواح وانقضت أنشودة الفصل السعيد
أين نايى هل ترامته الرياح أين غابى أين محراب السجود
خبروا قلبى فما أقسى الجراح كيف طارت نشوة العيش الحميد

فالشاعر قد التزم قافية فى نهاية الشطرة الأولى تختلف من حيث الروى والنوع عن قافية الأبيات ولاشك أن الشابى قد تأثر بطريقة الوشاحين .

ومن أمثلة التزام القافية الداخلية فى الموشحات موشحة ابن سهل الإشبيلى المتوفى نحو سنة ٦٥٠هـ التى يقول فيها[٧١] :

هل درى ظبى الحمى أن قد حمى ... قلب صب حله عن مكنسِ
فهو فى حر وخفق مثلما ... لعبت ريح الصَّبَا بالقبسِ
يا بدورا أشرقت يوم النوى ... غررا تسلك نهج الغررْ
ما لنفس فى الهوى ذنب ... منكم الحسنى وعن عينى النظر
أجتنى اللذات مكلوم الجوى ... والتدانى من حبيبى بالفكرْ
كلما أشكوه وجدى بسما ... كالربى بالعارض المنبجسِ
إذ يقيم القطر فيه مأتما ... وهى من بهجتها فى عرسِ
غالب لى غالب بالتؤدهْ ... بأبى أفديه من جافٍ رقيقْ
ما علمنا مثل ثغر نضَّدهْ ... أقحوانا عصرت منه رحيقْ
أخذت عيناه منه العربدهْ ... وفؤادى سكره ما إن يفيقْ
فاحم اللمة معسول اللمى ... ساحر الطرف شهى اللعسِ
وجهه يتلو الضحى مبتسما ... وهو من إعراضه فى عبسِ
أيها السائل عن جرمى لديهِ ... لى جزاء الذنب وهْو المذنبُ
أخذت شمس الضحى من وجنتيهِ ... مشرقا للشمس فيه مغربُ
ذهب الدمع بأشواقى إليهِ ... وله خد بلحظى مذهبُ

فالشاعر يلتزم بقافية داخليه فى كل أبيات الموشحة محدثاً بها إيقاعاً يتراكب مع إيقاع القافية الأساسية للقصيدة ، وهو إلى جانب ذلك ينوع من قوافى الأبيات فى حين يلتزم بقافية الأقفال ابتداء من القفل الأول الذى ورد مطلقاً للموشحة ، وسوف نلقى مزيداً من الضوء على ذلك عند دراستنا للموشحة .

والشاعر سواء فى الموشحة أو فى المقطوعة التى عرضناها لأبى القاسم الشابى يلزم نفسه فى القافية الداخلية ، بقافيةٍ لها أسس القافية وشروطها ، كما يلزم نفسه بنظام معين

يتبعه فى قصيدته بالنسبة لهذه القافية ، ومن ذلك قول محمود حسن اسماعيل فى قصيدته شاعر الفجر(٧٢) :

وشاعر فى الفجر يسبى النهى ... بسورة جلت على المأثم
خيـالـه من سدرة المنتهى ... ولحنـه من وتـر الأنجم
عفّ الترانيـم إذا نصهـا ... كادت تضئ الطهر فوق الفم
معتبر اللحن ، إذا ما شدا ... ورجـع الأنـغـام فى فجره
تخالـه مجمـرة والصـدى ... فوح التقى ينساب من ثغره
وسائر الكون لـه معبـدا ... أترعـه الإيمان من طهره
النـور لما صاح فى جوّه ... هلـل بالأضواء من فرحته
ولاح كالنشوان من شدوه ... يرقص من بشر على صيحته
كتـم سر الشمس لم يروه ... إلا لـذاك الصبّ فى نشوته

وتسير القصيدة على هذا النظام لكل ثلاثة أبيات قافيتان : قافية داخلية وقافية خارجية .

النمط الثانى :

القوافى الداخلية العرضية أو غير اللازمة :

وهى قوافٍ ترد فى نهاية الشطرة الأولى وبينها نوع من الاتفاق مع القافية قد يكون تاماً ، وقد يكون غير تام ، وهى تحدث نوعاً من الإيقاع داخل الأبيات .

ومن ذلك قول ظافر الحداد(٧٣) :

تبدو شموس المعانى من بديهته ... إذا دجت فى رَوِيّات النهى الظلمُ
له من العزم ما اشتدت مريرتُهُ ... فليس يعقبه فى فعله ندمُ
يرى من اليوم ما يأتى به غدُهُ ... والشهر والعام حتى ليس ينخرمُ
سعادة الدهر أن يأتى ببغيته ... تجرى ، وأيامُهُ فى قصده خدمُ
تناسب الناس طرا فى محبته ... كأنما جبلت من ذلك النَّسمُ

فالقافية الداخلية جاءت شبه عفوية لكنها أحدثت إيقاعاً داخلياً ربط بين الأبيات .

وقد يحدث الشاعر إيقاعاً قريباً من إيقاع القافية الأساسية ومن ذلك قول ابن المعتز(٧٤) :

يا جائرا فى حكمه ... وساخطا من جرمه
وعاملا بظنه ... وجاهلا بعلمه
وقاتلا لعبده ... ومسرفا فى ظلمه

وقد ينوع فى إيقاع القافية ومن ذلك قول ابن المعتز فى نفس القصيدة :

ورب ليل فى الهوى ... سَاهَرَ عينَ نجمِهِ
فمرَّ يمشى مرحا ... ملوَّيا لكمِّهِ
سقيا لأنسى منزلا ... أظلاله من كرمِهِ
كم فيه من يوم مضى ... بحمدِهِ لا ذمِّهِ

ومن ذلك أيضاً قول لبيد بن ربيعة العامرى فى معلقته(٧٥) :

عفت الديار محلها فمقامُها ... بمنى تأبد غولها فرجامُها
فمدافع الريان عرى رسمُها ... خَلَقاً كما ضَمِنَ الوحىَّ سلامُها
دمن تجرم بعد بين أنيسها ... حجج خلون حلالها وحرامها
رزقت مرابيع النجوم وصابها ... ودق الرواعد جودها فرهامها

ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم(٧٦) :

وقد علم القبائل من معد ... قبابا لى بأبطحها بنينا
بأنا المطعمون إذا قدرنا ... وأنا المهلكون إذا ابتلينا
وأنا المانعون لما أردنا ... وأنا النازلون بحيث شينا
وأنا التاركون إذا سخطنا ... وأنا الآخذون إذا رضينا
وأنا العاصمون إذا أطعنا ... وأنا العارمون إذا عصينا

ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة[٧٧] :

منازل الحى أقوت بعد ساكنها أمست تَرودُ بها الغزلان والبقرُ
تبدلوا بعدها دارا وغيرها صرف الزمان وفى تكراره غِيَرُ
وقفت فيها طويلا كى أسائلها والدار ليس لها علمٌ ولا خبرُ
دار التى قادنى حين لرؤيتها وقد يقود إلى الحين الفتى القدرُ
خود تضئ ظلام البيت صورتها كما يضئ ظلام الحندس القمرُ
مجدولة الخلق لم توضع مناكبها ملءُ العناق ألوف جيبها عطِرُ
ممكورة الساق مقصوم خلاخلها فمشبعٌ نَشِبٌ منها ومنكسرُ
هيفاء لفاء مصقول عوارضها تكاد من ثقل الأرداف تنبترُ

فالشاعر يجانس بين نهايات الشطرة الأولى ، وهو لا يلتزم بالشروط التى يلزم نفسه بها بالنسبة للقافية الأساسية ، ولا يلزم نفسه بنظام خاص يقدم من خلاله هذه القوافى الداخلية . ومن ذلك قول جميل بثينة[٧٨] :

فلو كان لى بالصرم يا بثن طاقة صرمت ولكنى عن الصرم أضعفُ
لها فى سواد القلب م الحب ميعة هى الموت أو كادت على الموت تشرفُ
وما ذكرتك النفس يا بثن مرة من الدهر إلاَّ كادت النفَّس تتلفُ
وإلا علتنى عبرة واستكانة وفاض لها جارٍ من الدمع يذرفُ
وما استطرفتْ نفسى حديثا لخلة أُسَرُ به إلا حديثك أطرفُ

ثالثاً : التكرار الصوتى

يعمد الشعراء إلى تكرار بعض الكلمات لفظا ومعنى ، أو تكرارها لفظا دون المعنى ، أو إلى التقسيم الداخلى للبيت حيث يوجدون نوعاً من التشطير للشطر الواحد ، أو للبيت كله دون نظر إلى نظام الشطرين .

ويرى ابن رشيق أن الجناس أو التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة : وهى أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى[٧٩] .

ويرى ابن الأثير أن حقيقة التجنيس أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً . وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك ، وما عداه فليس من التجنيس الحقيقى فى شئ إلاّ أنه قد خرج من ذلك ما يسمى تجنيساً ، وتلك تسمية بالمشابهة لا لأنها دالة على حقيقة المسمى بعينه[٨٠] .

فاللفظان إذا تشابها فى الحروف واختلفا فى المعنى يكون ذلك جناساً أو تجنيساً أما إذا تشابهاً لفظاً ومعنى فذلك يكون تكراراً لفظياً .

أما بالنسبة للسجع فيرى بعضهم « أنه يختص بالمنثور .. وهو تواطؤ الفواصل فى الكلام المنثور على حرف واحد »[٨١] .

ويرى أن الأسجاع فى النثر كالقوافى فى الشعر[٨٢] .

وقيل إن السجع غير مختص بالنثر[٨٣] .

وقد أدخلوا التشطير والتصريع والمماثلة فى إطار السجع[٨٤] .

كما أدخلوها فى إطار التجنيس .

وحيث إن المصطلحات كثيرة فإننا سنشير إلى ما ورد فى كتب البلاغة وأشباهها فيما يتصل بالتكرار الصوتى ، سواء أكان ذلك واقعاً فى إطار الجناس أو السجع أو التكرار أو التقسيم فى الشعر العربى .

وسوف نرى أن المصطلح قد لا يختلف عن غيره فى الدلالة وقد يختلف من جهة أو أكثر وقد تكون التسمية غير دقيقة أو غير واضحة .

وسوف نستعرض هذه الأنماط والتقنيات التى يستخدمها الشعراء فى إحداث توقيع صوتى فى قصائدهم سواء أكان ذلك تكراراً للحروف أو الحركات أو الألفاظ ، أو كان تقسيماً داخلياً للأبيات ، وهى :

١ ـ التكرار :

ويكون بتكرار لفظة أو حرف أو حركة أو أسلوب أو تركيب .

ويرى ابن رشيق أنه « لا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلاَّ على جهة التشوق ، والاستعذاب ، إذا كان فى تغزل أو نسيب . كقول امرئ القيس ، ولم يتخلص أحد تخلصه فيما ذكر عبد الكريم وغيره ، ولا سلم سلامته فى هذا الباب حيث يقول[٨٥] :

ديار لسلمى عافيات بذى الخال   ألحّ عليها كل أسحم هطّال
وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا   بوادى الخزامى أو على رأسٍ أو عالِ
وتحسب سلمى لا تزال ترى طلاً   من الوحش أو بيضا بميثاء محلالِ
ليالى سلمى إذ تريك منضدا   وجيداً كجيد الرئم ليس بمعطالِ

ويرى الدكتور عونى عبد الرءوف أنها تشبه قافية المطالع وهى اتفاق مطلع كلمتين أو أكثر فى بيتين متتاليين[٨٦] .

ومن ذلك قول الخنساء فى رثاء أخيها صخر[٨٧] :

وإنَّ صخرا لمولانا وسيدنا   وإن صخرا إذا نشتو لَنحّارُ
وإن صخراً لتأتم الهداة به   كأنه علم فى رأسه نارُ

ومن التكرار قول عدى بن زيد مكرراً لفظة « الموت »[٨٨] :

لا أرى الموت يسبق الموت شئٌ   نغَّص الموت ذا الغنى والفقيرا

وهذا التكرار باب واسع يبدأ من تكرار الحرف أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة فأكثر ثم يتنوع ترتيب المكرورات ، ومن هذا التنوع كثرت المصطلحات ، وكله واقع فى إطار التجنيس والتقطيع الصوتى فمن التكرار الصوتى الذى لا يلتزم فيه الشاعر بتكرار اللفظة قول الأعشى[٨٩] :

غشيت لـلـيلى بليلٍ خدورا   وطـالـبتها ونـذرت الـنـذورا

فالشاعر يكرر : ليلى وليل ، ونذر والنذور .

وهناك تكرار الصيغة ومن ذلك الأعشى[٩٠] :

فـأقـلـلت قوما وأعـمـرتهم   وأخربت من أرض قوم ديارا

فالشاعر يكرر صيغة أفعل متصلة بتاء الفاعل المخاطب ثلاث مرات وهو تكرار يعطى البيت بعداً إيقاعياً ظاهراً .

وقد يتصل التكرار بأسلوب من الأساليب فمن تكرار القدماء لأساليب النفى ما نراه فى آخر البيت ، ومن ذلك قول المرقش الأكبر[٩١] :

مـقـابـل بيـن العواتك والـ   ـخـلّـف لا نـكسٌ ولا تَوْءَم

وقول زهير[٩٢] :

يقسم ثم يسوى القسم بينهم   معتدل الحكم لا هار ولا هشم

وقول الأعشى[٩٣] :

لامرئ يجعل الأداة لريب الدَّ   هـر لا مسـنـد ولا زمـال

وهناك التكرار فى النفى الذى يشبه المقابلة ومنه قول زهير[٩٤] :

وما إن أرى نفسى تقيها كريمتى   وما إن تقى نفسى كريمة ماليا

وقول عبيد بن الأبرص[٩٥] :

فما عيش من يرجو هلاكى بضائرى ... ولا موت من مات قبلى بمخلدى

وقد يتكرر النفى بما يشبه القوافى الاستهلالية فى الشعر الإنجليزى .

ومن ذلك قول الأعشى[٩٦] :

وما إن على قلبه غمرة ... وما إن بعظم له من وهن
وما إن على جاره تلفه ... يساقطها كسقاط اللجن

وقوله أيضاً مصوراً غيرة رجل على زوجته اللعوب :

فليس بمرع على صاحب ... وليس بمانعه أن تحورا
وليس بمانعها بابها ... ولا مستطيع بها أن يطيرا

وهناك تكرار يجمع بين أكثر من أسلوب ومن ذلك ما قاله عبد قيس ابن خفاف يوصى ابنه[٩٧] :

وإذا هممت بأمر شرٍّ فاتئد ... وإذا هممت بأمر خير فافعلِ
وإذا أتتك من العدو قوارص ... فاقرص كذاك ولا تقل لم أفعلِ
وإذا افتقرت فلا تكن متخشعا ... ترجو الفواضل عند غيرِ المفضلِ
وإذا لقيت القوم فاضرب فيهم ... حتى يروك طلاء أجرب مهملِ
واستغن ما أغناك ربك بالغنى ... وإذا تصبك خصاصةٌ فتجملِ

فالتكرار يشمل تكرار الشرط ، والفعل الماضى ، والأمر ، إلى جانب تكرار بعض الألفاظ والحروف فنجد تكراراً لحرف الراء فى الأبيات الثلاثة الأولى .

والتكرار اللفظى كما يلى :

إذا هـــمت بـــأمـــر ... وإذا هـــمت بـــأمـــر
قـــوارص ... فـــــاقـــــرص

اسـتـغـن . أغـنـاك . الـغنى

ومن أمثلة التكرار فى الأمر ما قاله ذو الأصبع العدوانى[٩٨] :

أأسـيـد إن مـالا مـلـكـ ـتَ فسـر بـه سـيـرا جـمـيلا
آخ الـكـرام إن اسـتـطـعـ ـت إلى إخـائهم سـبـيلا
فـاحـفـظ وإن شـحـط المزا ر أخـا أخـيّك والـزمـيلا
واشـرب بـكـأسـهـم وإن شربـوا بـه السـم الـثـمـيلا
واركب بـنـفسك إن هـمـمـ ـت بها الحزونـة والسـهولا
أهن الـلـئـام ولا تـكـن لإخـائهم جـمـلا ذلـولا
وصـل الـكـرام وكن لـمن تـرجـو مـودتـه وصـولا
ودع الـتـوانـى فـى الأمـو ر وكن لها سـلـسـا ذلـولا
ودع الـذى يـعـد الـعـشـيـ ـرة أن يسـيـل ولن يسـيلا
وابسـط يـديك بما مـلـكـ ـت وشـيـد الحسب الأثـيلا
واعـزم إذا حـاولت أمـ ـرًا يـفـرج الهم الـدخـيلا

فأفعال الأمر تتكرر بصورة لافتة للنظر فى صيغ متعددة ، وإلى جانب تكرار هذه الصيغ فهناك تكرار صوتى على هذا النحو :

سر سيرا ، آخ إخاء ، أخا أخيك ، اشرب شربوا .

أهن اللئام ولا تكن ذلولا .

وصل الكرام وكن وصولا .

ودع وكن سلسا ذلولا .

أن يسيل ولن يسيلا .

الحسب الأثيلا .

وقد نجد الشاعر يكرر النهى ومن ذلك قول حاتم الطائى[٩٩] :

فلا تسأليني واسألى أى فارس إذا بادر القوم الكنيف المسترا

ولا تسألينى واسألى أى فارس إذا الخيل جالت فى قنًا قد تكسرا

فهو يكرر شطرة كاملة وهو نمط تكرر عند بعض الشعراء الجاهليين[١٠٠] .

ومن التكرار تكرار أسلوب الاستفهام ومنه قول امرئ القيس[١٠١] :

ألا عم صباحا أيها الطلل البالى وهل يعمن من كان فى العصر الخالى
وهل يعمن إلا سعيد مخلد قليل الهموم ما يبيت بأوجالِ
وهل يعمن من كان أحدث عهده ثلاثين شهرا فى ثلاثة أحوالِ

ومنه قول زهير بن أبى سلمى[١٠٢] :

هل فى تذكر أيامِ الصبًا فندُ أم هل لما فات من أيامه رِدَدُ
أم هل يُلامَنَّ باكٍ هاج عبرته بالحجر إذ شفه الوجد الذى يجدُ

ومن ذلك قول الخنساء[١٠٣] :

فمن لقرى الأضياف بعدك إن همُ قبا لك حلوا ثم نادوا فأسمعوا
ومن لمهمٍ حلَّ بالجار فادح وأمر دهى من صاحب ليس يرقعُ
ومن لجليس مفحش لجليسه عليه بجهلٍ جاهدا يتسرعُ

ومنه قول بشر بن أبى خازم[١٠٤] :

أى المنازل بعد الحى تعترفُ أم ما صباك وقد حكمت مطرف
أم ما بكاؤك فى دار عهدت بها عهدًا فأخلف أم فى آيها تقف

وهناك تكرار للقصر ومن ذلك قول الأعشى[١٠٥] :

فلا وأبيك لا نعطيك منها طوال حياتنا إلاَّ سنانا
وإلا كل أسمر وهو صدق كأن الليط أنبت خيزرانا
وإلا كل ذى شطب صقيل يقد إذا علا العنق الجرانا

ومن تكرار القصر أيضاً قول عدى بن رعلاء الغسانى[١٠٦] :

ليس من مات فاستراح بميت   إنمّـا الميت ميت الأحيـاء
إنما الميت من يـعيش ذليلا   سـيئـا بـالـه قـلـيـل الرجاء

فهذا التكرار للأساليب يمثل نمطاً من التكرار الصوتى والمعنوى ولكل أسلوب إيقاعه الخاص ، سواء أكان هذا الإيقاع ظاهراً أم خفياً ، حسياً أم معنوياً ، ولهذا فإنه يمثل ضرباً من ضروب الموسيقى الشعرية .

وسنرى فى الصفحات التالية ضروباً من التكرار من خلال بعض المصطلحات البلاغية التى قدمها البلاغيون والدارسون .

فقد يكون التكرار تكراراً للحروف أو الحركات كما أشرنا . أو يكون تكراراً للألفاظ حروفاً أو أسماء ، أو أفعال ، أو تكراراً للصيغ .

وقد أشار إلى هذه الظاهرة أستاذنا الدكتور إبراهيم عبدالرحمن فى دراسته لموسيقى الشعر الجاهلى فقال « حقق الشاعر القديم التكرار الصوتى » بوسائل عديدة نستطيع على أساس وصفى خالص أن نحصرها فى أشكال ثلاثة :

أولها : تكرار حروف بعينها فى كل بيت شعرى على حدة ، بحيث يحدث تكرارها أصواتاً وإيقاعات موسيقية معينة . والثانى : تكرار كلمات يتخيرها الشاعر تخيراً موسيقياً خاصاً لتؤدى بجانب دورها فى بناء الصورة الشعرية ؛ إلى توفير إيقاع موسيقى خاص بكل بيت على حدة .

ويتمثل الشكل الثالث لظاهرة التكرار الصوتى فى توالى حركات تتفق أو تختلف مع حركة القافية والروى ، وقد كان الشاعر الجاهلى كثيراً ما يجمع بين شكل أو أكثر من أشكال هذا التكرار الصوتى فى البيت الشعرى الواحد »[١٠٧] .

ولنقطع بعض الأبيات من ميمية علقمة بن عبده لنرى صورة لذلك التكرار الموسيقى .

يقول علقمة(١٠٨) :

هل ماعلمت وما استودعت مكتوم ... أم حبلها إذ نأتك اليوم مصروم
أم هل كبير بكى لم يقض عبرته ... إثر الأحبة يوم البين مشكوم

لم أدر بالبين حتى أزمعوا ظعنا ... كل الجمال قبيل الصبح مزمومُ
رد الإماء جمال الحى فاحتملوا ... فكلُّها بالتزيدات معكومُ
عقلاً ورقماً تظل الطير تتبعه ... كأنه من دم الأجواف مدمومُ
يحملن أترجة نضْجُ العبير بها ... كأن تطيابها فى الأنف مشمومُ
بل كل قوم وإن عزوا وإن كثروا ... عريفهم بأثا فى الشر مرجومُ
والجود نافية للمال مهلكه ... والبخل مبقٍ لأهليه ومذمومُ
والحمد لايشترى إلا له ثمن ... مما تضن به النفوس معلومُ
والجهل ذو عرض لايستراد له ... والحلم آوانة فى الناس معدومُ
ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمه ... أنى توجه والمحروم محرومُ

ففى البيت الأول : تكرار للميم والتاء ، وفى البيت الثانى : تكرار لحرف الراء ، وفى البيت الثالث : تكرار للميم والزاى والظاء ، وفى الرابع : نجد نوعاً من التماثل بين الحى واحتملوا ، والخامس : فيه تماثل بين نافية ومهلكة وتكرار اللام ، وفى التاسع تكرار اللام والنون ، والعاشر تكرار اللام ، وفى البيت الأخير تكرار لفظى : (مطعم ، مطعمه ـ الغنم .. الغنم والمحروم محروم) وفيه ما يسمى بالمجاورة .

ولنتأمل أبياتاً للمتنبى يقول فيها(١٠٩) :

بم التعلل؟ لاأهل ولاوطنُ ... ولانديم ، ولاكأس ولاسكنُ
أريد من زمنى ذا أن يبلغنى ... ماليس يبلغه فى نفسه الزمنُ
لاتلق دهرك إلا غير مكترث ... مادام يصحب فيه روحك البدنُ
فما يدوم سرور ماسررت به ... ولايرد عليك الفائت الحزنُ
مما أضر بأهل العشق أنهم ... هووا وما عرفوا الدنيا وما فطنوا

تفنى عيونهم دمعا وأنفسهم ... فى إثر كل قبيح وجهه حسنُ
ماكل مايتمنى المرء يدركه ... تجرى الرياح بما لاتشتهى السفنُ
رأيتكم لايصون العرض جاركم ... ولا يدر على مرعاكم اللبنُ
جزاء كل قريب منكم ملل ... وحظ كل محب منكم ضغنُ

فى البيت الأول : تكرار للنفى وتقسيم ثلاثى للشطرة ، وتكرار للتنوين وللنون . وفى الثانى نجد تكراراً معكوساً : زمنى أن يبلغنى .. يبلغه .. الزمن ، وفى الثالث والرابع تكرار للراء . وفى الخامس تكرار للمد بالواو ، وللهاء ، وتكرار لصيغة الفعل الماضى (فعل) ، وفى السادس تكرار للنون والتنوين ، وفى السابع تكرار للراء ، وفى البيت الأخير نوع من التشطير .

وقد درس الأقدمون التكرار الصوتى فى إطار مصطلحات كثيرة ، مقننين بذلك لأنواعه . وتقسيمهم لأنواع التكرار الصوتى يدل على دقة النظر ، وعلى إمكانات اللغة العربية وإمكانات الشعر العمودى الموسيقية ، وهى إمكانات يتيحها الوزن فى صورته المكتملة .

ويجب أن يُلاحَظَ أن بعض المصطلحات ترد فى إطار المحسنات المعنوية ، والمحسنات اللفظية بنفس الاسم فى بعض الكتب القديمة كما أن النمط الواحد قد تتعدد أسماؤه .

٢ ـ التقسيم .. أو القوافى الداخلية المتعددة :

ورد هذا النمط قديماً فى أشعار الجاهليين بصور متفرقة ومن ذلك قول امرئ القيس[١١٠] :

فتور القيام ، قطيع الكلا ... م ، تفتر عن ذى غروب خصر

ومنه قول تأبط شرا[١١١] :

حمال ألوية ، شهاد أندية ... قوال محكمة ، جواب آفاق

ومنه قول الأفوه الأودى[١١٢] :

سود غدائرها ، بلج محاجرها كأن أطرافها ، لما اجتلى الطنف

ويسمى أبوهلال العسكرى هذا التقسيم « الترصيع ، وهو أن يكون حشو البيت مسجوعا »[١١٣] .

ويلفت النظر أن الخنساء قد استخدمت هذا النمط من التقسيم الذى تتعدد فيه القافية الداخلية بكثرة ومن ذلك قولها فى وصف أخيها[١١٤] :

فالحمد خلته ، والجود علته والصدق حوزته ، إن قرنه هابا
خطاب مفصلة ، فراج مظلمة إن هاب مفظعة ، أتى لها بابا
حمال ألوية ، شهاد أنجية قطاع أودية ، للوتر طلابا

فالشاعرة تلزم نفسها بتلك القافية الداخلية المتعددة ، إلى جانب القافية الأساسية للقصيدة ، ولا شك فى أن هذا النمط كان منطلقاً لظهور ما سمى بالمزدوج والموشحة فما بعد .

ويمكننا عرض هذه الأبيات بصورة أخرى تشبه إلى حد كبير تلك التقنيات التى استخدمها بعض الشعراء القدماء والمحدثين وبخاصة شعراء المهجر فتكون الصورة كما يلى :

فالحمد خلته والجود علته
والصدق حوزته إن قرنه هابا
خطاب مفصلة فراج مظلمة
إن هاب مفظعة أتّى لها بابا
حمال ألوية شهاد أنجية
قطاع ألوية للوتر طلابا

فالأبيات تصبح أشبه بالمربعة أو المزدوج والشاعرة تحافظ على أن يأتى كل قسم أو شطر على نفس وزن الشطرة الأخرى فالوزن كما يلى حسب كل بيت :

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ومن ذلك قولها أيضاً وصف أخيها(١١٥) :

حمال ألوية ، هباط أودية شهاد أندية للجيش جرار
فعال سامية ، وراد طامية للمجد بانية ، تفنيه أسفار

نحار راغية ، ملجاء طاغية فكاك عانية ، للعظم جبار
حامى الحقيقة ، محمود الخليقة مهـ ـدى الطريقة ، نفاع وضرار

وهناك نماذج كثيرة لهذا الضرب من التقسيم ومنه قول عبيد بن الأبرص(١١٦) :

بُحًّا حناجرها ، هدلا مشافرها تسيم أولادها فى قرقرٍ ضاحى

ومن ذلك قول المرقش الأكبر(١١٧) :

بيض مفارقنا ، تغلى مراجلنا نأسوا بأموالنا آثار أيدينا

ومنه قول الأعشى(١١٨) :

طويل النجاد ، رفيع العما د ، يحمى المضاف ، ويعطى الفقيرا

وقوله أيضاً(١١٩) :

كأن مشيتها ، من بيت جارتها مر السحابة ، لا رَيث ولا عجل
هركولة فنق ، درم مرافقها كأن أخمصها ، بالشوك منتعل

وقد يجمع الشاعر بين أنواع مختلفة من التقسيم مستخدماً ضروباً من القوافى الداخلية ، ومن ذلك امرئ القيس فى قوله(١٢٠) :

تروح من الحى أو تبتكرْ وماذا عليك بأن تنتظرْ
أمرخ خيامهم أم عشرْ أم القلب فى إثرهم منحدرْ

برهرهة، رودة، رخصة كخرعوبة البانة المنفطرْ
فتور القيامِ، قطيع الكلا م، تفتر عن ذى غروب خصرْ
كأن المدام، وصوب الغمام وريح الخزامى، ونشر القطرْ
يعل به برد أنيابها إذا طرب الطائر المستحرْ

فهو يستخدم التقفية فى البيتين الأولين ثم يقسم الشطرة الأولى من البيت الثالث تقسيماً ثلاثياً مستخدماً كلمات متجانسة، ثم يستخدم التقسيم الثنائى فى الشطرة الأولى من البيت الرابع ثم يقسم البيت الخامس تقسيماً رباعياً. ونرى نوعا آخر من التقسيم فى نفس القصيدة فى وصفة للفرس[١٢١] :

وعين لها حدرة بدرة شقت مآقيهما من أخرْ
إذا أقبلت قلت دباءة من الخضر مغموسة فى الغدرْ
وإن أدبرت قلت أثفية ململمة ليس فيها أثرْ
وإن أعرضت قلت سرعوفة لها ذنب خلفها مسبطرْ
لها وثبات كوثب الظباء فوادٍ خطاء ووادٍ مطرْ
وتعدو كعدو نجاة الظبا ء أخطأه الحاذق المقتدرْ

٣ـ رد الأعجاز على الصدور :

وهو أنواع : منه ما يوافق آخر كلمة فى البيت آخر كلمة فى النصف الأول .

ومن ذلك قول عنترة بن شداد[١٢٢] :

فأجبتها إن المنية منهل لابد أن أسقى بكأس المنهلِ

وكذلك قول جرير[١٢٣] :

زعم الفرزدق أن سيقتل مربعا أبشر بطول سلامة يامربع

ومنه ما يوافق أول كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الآخر كقول الشاعر[١٢٤] :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه وليس إلى داعى الندى بسريع

ومنه ما تكون الكلمة منفردة تقابل جمعها ومن ذلك قول الأعشى(١٢٥) :

خلقت هند لقلبى فتنة هكذا تعرض للناس الفتن

وهناك أنماط أخرى لِردِّ الأعجاز على الصدور يمكن الرجوع إليها فى كتب البلاغة .

٤ ـ المجاورة :

« وهى أن ترد لفظتان متماثلتان فى البيت تقع كل واحدة منها بجنب الأخرى أو قريباً منها من غير أن تكون لغواً لا يحتاج إليه »(١٢٦) .

ومن ذلك قول علقمة(١٢٧) :

ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمه أنَّى توجه والمحروم محروم

فنجد مطعم ومطعم ، الغنم والغنم ، المحروم ومحروم ، وهو نوع من التكرار اللفظى يقع فى كلمات متجاورة أو متقاربة ، ومن ذلك قول أبى هلال العسكرى(١٢٨) :

أُلامِسُها وقد لبست حريرا فأحسبها حريراً فى حريرِ
فأنسٌ ثم لهوٌ ثم زهرٌ سرورٌ فى سرورٍ فى سرورِ

وهذا نمط من التكرار أو الترديد .

٥ ـ التذييل أو التطريف :

ويقع فى نهايات الأشطار ، حيث تتشابه لفظتان أو أكثر فى الحروف وتزيد أحداهما عن الأخرى بحرف أو أكثر ، وقد تناوله القزوينى فى إطار الجناس الناقص ومن ذلك قول أبى تمام(١٢٩) :

يمدون من أيدٍ عواصٍ عواصمِ تصول بأسيافٍ قواضٍ قواضبِ

ومنه قول أحدهم(١٣٠) :

أيها الصاحب الذى فارقت عيـ نى ونفسى منه السنا والسناء
نحن فى المجلس الذى يهب الرا حة والمسمع الغنى والغناء
نتعاطى التى تنسى من اللذْ ذَةِ والـرقـة الهوى والهواء
فـأتِـهِ تـلـفَ راحـة ومحيـا قـد أعـدَّا لك الحيـا والحياء

ومنه قول الخنساء(١٣١) :

إن الـبـكـاء هـو الشـفـا ء من الجوى بـين الجوانح

والذى نلاحظه أن من التذييل ما يأتى فى أطراف الأبيات ولا تكون له علاقة فى

الإيقاع مع الأبيات الأخرى ، ويكون هذا تذييلاً أو تطريفاً ، أما ما كانت له علاقة مع غيره من الأبيات فإننا سندرسه فى إطار التطريز.

وقد استخدم العسكرى التذييل فى إطار المعانى ، وهذا ما لا يتفق ودراستنا الصوتية(١٣٢) .

٦ ـ التوشيع :

التوشيع هو أن يأتى الشاعر فى حشو العجز باسم مثنى ثم يأتى باسمين مفردين هما عين ذلك المثنى يكون الآخر منهما قافية بيته(١٣٣) .

ومن ذلك قول البحترى(١٣٤) :

ومتى تساهمنا الوصال ودوننا يومان : يوم نوى ويوم صدود

ويمكن أن يدخل هذا إذا تكرر فى إطار التطريز كما سنرى .

٧ ـ التطريز :

وهو أن تقع فى أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية فى الوزن كالطراز فى الثوب(١٣٥) .

ومن ذلك قول الخنساء(١٣٦) :

مشى السبنتى إلى هيجاء مضلعة ... له سلاحان : أنياب وأظفار
فما عجول على بوتطيف بـــه ... لها حنينان إصغار وإكبار
ترتع ما رتعت حتى إذا ادكرت ... فـإنما هى إقبـال وإدبـار
لا تسمن الدهر فى أرض وأن ربعت ... فـإنما هى تحنـان وتسـجـار
يوماً بأوجد منى يوم فارقنى ... صـخـر وللدهر إحلاء وإمرار

فنحن نجد الشطرات الثوانى قد انتهت بكلمات متوازنة ومتجانسة قبل القافية ، ومن ذلك أيضاً قول الخنساء أيضاً(١٣٧) :

تـعـرقنى الـدهـر نهسًا وحـزا ... وأوجعنى الدهر قرعا وغـمـزاَ
كأن لم يكونوا حمى يتقـــى ... إذِ الناس إذْ ذاك من عزَّ بزَّا
وكـانـوا سراة بنى مـالــك ... وزين الــعشيرة مجدًا وعـــزًّا
هـم منعوا جارهم والنســـا ... ء يحفز أحشاءها الموت حفزًا
ببيض الصفـاح وسمر الرمـــاح ... فبالبيض ضربا وبالسمر وخزًّا
وخيـل تـكـدس بالدار عــين ... وتحت العجاجة يجمزن جمزًا
جـززنـا نواصى فـرســانـهـا ... وكانوا يظنون أن لن تجـزًّا
فمن ظن ممن يلاقى الحـروب ... بأن لن يصابَ فقد ظن عجزًا
نعفٌّ ونعرف حق القـــرى ... ونـتـخـذ الحمـد مجداً وكـنـزا
ونلبس فى الحرب نسج الحديـد ... ونـلـبس فى الأمن خزًّا وقــزًّا

فالشاعرة تحشد كثيراً من الوسائل الإيقاعية فى هذه الأبيات ، فإلى جانب التطريز نجد أيضاً رد الاعجاز على الصدور ونجد التقسيم والمقابلة والتكرار الصوتى حتى إن الأبيات لتبدو مطرزة تطريزاً ومزركشة زركشة هى غاية فى الدقة والتنوع .

٨ ـ التشطير :

وهو أن يتوازن المصراعان والجزءان وتتعادل أقسامها مع قيام كل منهما بنفسه واستغنائه عن صاحبه(١٣٨) .

وهو يتصل بالمبنى والمعنى ، ومنه قول أبي تمام(١٣٩) :

مصعد من حسنه ومصوب ومجمع من نعته ومفرق

وقول أوس بن حجر(١٤٠) :

فتحدركم عبس إلينا وعامر وترفعنا بكر إليكم وتغلب

٩ ـ التركيب المعكوس أو المقلوب أو المتقابل :

وهو نوع من المقابلة المعنوية والتركيبية ، ومنه قول الأعشى(١٤١) :

جاع الهوى فى الرشد أدنى إلى التقى وترك الهوى فى الغى أنجى وأوفق

وقوله أيضاً(١٤٢) :

أجارتكم بسل علينا محرم وجارتنا حل لكم وحليلها

وقوله أيضاً(١٤٣) :

لايرقع الناس ماأوهى وإن جهدوا طول الحياة ولايوهون مارقعا
لما يرد من جميع بعد فرقه وما يرد بعد من ذى فرقة جمعا

فهذا نمط من التركيب الثنائى يقوم على التقابل الذى يعتمد على تقنية اللغة .

ففى المثال الأول نجد التقابل كما يلى :

جاع الهوى + ترك الهوى .

فى الرشد + فى الغى .

أدنى + أنجى .

أما التقابل فى الأخير فكما يلى : لايرقع الناس ما أو هى = لا يوهون ما رقعا .

ما يرد من جميع = ما يرد من ذى فرقة .

فرقة + جمعا .

ولا شك أن التقابل التركيبي اللفظي يتولد عنه موسيقى ظاهرة ، أما المعنوى فيتولد عنه موسيقى خفية .

١٠ ـ التوشيح أو التبيين :

وهو يتصل بالإطار اللفظى والمعنوى .

وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه ، وأوله يخبر بآخره . وصدره يشهد بعجزه(١٤٤)

ومنه قول الشاعر(١٤٥) :

هى الدر منثوراً إذا ما تكلمت وكالدرِّ منظوماً إذا لم تكلم

وقول الآخر(١٤٦) :

فأما الذى يحصيهم فمكثر وأما الذى يطريهم فمقلل

ويمكن أن يضاف إليه ما سماه البعض بالعكس حيث يجعل الجزء الأخير منه فى الجزء الأول وبعضهم يسميه التبديل ومنه قول الشاعر(١٤٧) :

جهلت ولم تعلم بأنك جاهل فمن لى بأن تدرى بأنك لا تدرى

وقول الآخر(١٤٨) :

لسانى كتوم لأسراركم ودمعى نموم لسرى مذيع
فلولا دموعى كتمت الهوى ولولا الهوى لم تكن لى دموع

ولا شك أن هذه الأنماط يدخل فى إطارها بعض أنماط التجنيس ومن ذلك قول الشاعر(١٤٩) :

فذو الحلم منا جاهلٌ دون ضيفه وذو الجهل منا عن أذاه حليم

ومن ذلك قول الشنفرى الأزدى[١٥٠] :

وإنى لحلو إن أريد حلاوتى ... ومرٌّ إذا نفس العزوف أمرت

وقول العجيز السلولى[١٥١] :

يسرك مظلوماً ويرضيك ظالماً ... وكل الذى حملته فهو حامله

فهذه النماذج يمكن أن تقع فى نطاق التشطير أو فى نطاق التجنيس أو المقابلة أو بعض المصطلحات الأخرى .

١١ ـ تشابه الأطراف :

تشابه الأطراف : هو أن يعيد الشاعر اللفظة التى وردت فى القافية فى أول البيت الذى يلى البيت الذى وردت فيه[١٥٢] .

ومن ذلك قول أبى ذؤيب الهذلى[١٥٣] .

وإن حديثاً منك لو تبذلينه ... جنى النحل فى ألبان عوذٍ مطافل

مطافيل أبكار حديث نتاجها ... تشاب بماء مثل ماء المفاصل

حيث جاءت لفظة مطافل فى آخر البيت الأول ، ومطافيل فى أول البيت الثانى .

ومنه قول قيس لبنى[١٥٤] :

إلى الله أشكو فقد لبنى كما شكا ... إلى الله فقد الوالدين يتيم

يتيم جفاه الأقربون فجسمه ... نحيل وعهد الوالدين قديم

ومنه قول عمر بن أبى ربيعة[١٥٥] :

فلم أستطعها غير أن قد بدا لنا ... عشية راحت كفها والمعاصم

معاصم لم تضرب على البهم بالضحى ... عصاها ووجه لم تلحه السمائم

ولا شك أن هذا يحدث إيقاعاً متناغماً إلى جانب ما يحدثه من تأثير نفسى حيث يبدو أن الشاعر يركز البنية اللغوية حول محور لفظى هو مطافيل فى النموذج الأول ، ويتيم فى الثانى ومعاصم فى الثالث .

١٢ ـ الترديد :

وهو أنواع شتى وقد عرفه ابن أبى الإصبع بأن يعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى ، ثم يرددها بعينها ويعلقها بمعنى آخر(١٥٦) .

ولست أدرى لماذا اشترطوا تعليق المعنى فى أحدهما بمعنى آخر والترديد مصطلح صوتى لامعنوى ، وأرى أن ذلك يمكن أن يكون متعلقاً بترديد لفظة ، دونما أى شروط أخرى وهو يلتقى مع التكرار والجناس ، والمجاورة ، وتشابه الأطراف .

ومن ذلك قول ذى الإصبع العدوانى(١٥٧) :

إنى أبىٌّ أبىٌّ ذو محافظة ... وابنُ أبىٍّ أبىٍّ من أبيين
لايخرج القسر منى غير مأبية ... ولاألين لمن لايبتغى لينى
عف ندود إذا ماخفت من بلد ... هونا فلست بوقاف على الهون
كل امرئ صائر يوما لشيمته ... وإن تخلق أخلاقا إلى حين

ففى البيت الأول : نجد ترديداً متعدداً حيث تكررت لفظة « أبى » أربع مرات ثم انتهى البيت بجمعها (أبيين) .

وفى البيت الثانى : نجد ترديداً بين : ألين ـ لينى .

وفى الرابع هونا ـ هون .

وفى الخامس تخلق ـ أخلاقاً .

وهو نمط من التجنيس الصوتى . ولهذا التكرار أثره فى البناء الموسيقى والمعنوى .

ومن ذلك قول قيس لبنى(١٥٨) :

إلى الله أشكو فقد لبنى كما شكا ... إلى الله فقد الوالدين يتيمُ

يتيمٌ جفاه الأقربون فجسمه نحيلٌ وعهدُ الوالدين قديمُ
بكت دارهم من نأيهم فتهللت دموعى فأى الجازعين ألومُ
أمستعبرا يبكى من الشوق والهوى أم آخر يبكى شجوه ويهيمُ
تهيضنى من حب لبنى علائقٌ وأصناف حبٌ هَوْ لُهنَّ عظيمُ
ومن يتعلق حب لبنى فؤاده يمت أو يعش ماعاش وهو كليمُ
فإنى وإن أجمعت عنك تجلّداً على العهد فما بيننا لمقيمُ
وإن زمانا شتت الشمل بيننا وبينكم فيه العدا لمشومُ
أفى الحق هذا أن قلبك فارغ صحيح وقلبى فى هواك سقيمُ

فالشاعر فى البيت الأول يكرر « إلى الله وأشكو ... شكا » ، « فقد » كما يكرر لفظة « يتيم » فى الأول والثانى ، ثم نجد لفظة بكت ، يبكى ، يبكى ، فى الثالث والرابع .

كما نجد لفظة (حب) تكررت ثلاث مرات فى الخامس والسادس . وتكرر قوله : « حب لبنى » مرتين ، وتماثل بين (يعيش وما عاش) .

ونجد تكراراً صوتيًّا لحرف النون فى هذين البيتين وفى البيت الثامن نجد تكراراً للشين وهو بمثابة تمثيل صوتى لحدث التشتت والتمزق .

وهناك تكرار للفظة قلبى فى البيت الأخير ونوع من المقابلة التى جاءت صفة لقلب وأحدثت موسيقى خفية تتعلق بذلك التضاد بين المعانى .

ومن هذا نمط يقال له الصدى اشتهر عند أصحاب الموشحات وله أنماط مختلفة . ومن ذلك قول ابن زهر الإشبيلى فى إحدى الموشحات(١٥٩) :

قلبى من الحب غير صاح .. صاحِ
وإنْ لحانى على الملاح .. لاحِ
وإنما بغية اقتراحى .. راحى
وإن درى قصتر وشانى .. شانى

١٣ ـ التعطف :

وهو يشبه الترديد ، وهو أن تذكر اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف ويكون فى القواف .

ومن أجمل ما قيل فى التعطف قول الشاعر[١٦٠] :

يا طيب نعمة أيام لنا سلفت　　وحسن لذة أيام الصبا عودى
أيام أسحب ذيلى فى بطالتها　　إذا ترنم صوت الناى والعودِ
وقهوة من سلاف الخمر صافية　　كالمسك والعنبر الهندى والعودِ
تَسُل عقلك فى لينٍ وفى لطفٍ　　إذا جرت منك مجرى الماء فى العودِ

فعودى الأولى : فعل أمر ، والثانية : آلة موسيقية ، والثالثة : نبات عطرى والرابعة : عود النبات .

١٤ ـ الإرصاد أو التسهيم :

وهو أن يجعل قبل العجز من الفقر أو البيت ما يدل على العجز إذا عرف الروى ، ومن ذلك قول عمرو بن معد يكرب :

إذا لم تستطع شيئاً فدعه　　وجاوزة إلى ما تستطيع

وهو يشبه التشطير والتوشيح ، والعكس . ومن ذلك قول جنوب :

فأقسم يا عمر لو نبهاك　　إذاً نبها منك داء عضالا
إذاً نبها ليث عريسة　　مفيتًا مفيدًا نفوسًا ومالا
وخرق تجاوزت مجهولة　　بوجناء حرف تشكى الكلالا
فكنت النهار به شمسه　　وكنت دجى الليل فيه الهلالا

أرادت مفيتًا نفوساً ، ومفيداً مالا فقابلت مفيتاً بالنفوس ومفيداً بالمال ، وكذلك قولها فى البيت الأخير لما ذكرت النهار جعلته شمسا ، ولما ذكرت الليل جعلته هلالا لمكان القافية ولو كانت رائية لجعلته قمراً[١٦١] .

وذكر ابن رشيق من جيد التسهيم قول بعضهم[١٦٢] :

لو أننى أعطيت من دهرى المنى ... وما كل ما يعطى المنى بمسدد
لقلت لأيام مضين : ألا راجعى ... وقلت لأيام أتين : ألا ابعدى

وكذلك قول الآخر[١٦٣] :

حبيبى غدًا لاشك فيه مودع ... فوالله ما أدرى به كيف أصنع
فيا يوم لاأدبرت هل لك محبس ... ويا غد لاأقبلت هل لك مدفع
إذا لم أُشَيِّعْهُ تقطعت حسرة ... وواكبدى إن كنت ممن يشيِّع

ويرى ابن رشيق أن هذه التسمية من تسهيم البرود ، وهو أن ترى ترتيب الألوان فتعلم إذا أتى أحدها ما يكون بعده[١٦٤] .

١٥ ـ التفويف :

المشبه بالبرد المفوف وهو الذى يخلط وشيه شئ من بياض وهو كقول جرير[١٦٥] :

هم الأخيار منسكة وهديا ... وفى الهيجا كأنهم صقورُ
بهم حدب الكرام على المعالى ... وفيهم عن مساءتهم فتورُ
خلائق بعضهم فيها كبعض ... يؤم صغيرهم فيها الكبيرُ
عن النكراء كلهم غبى ... وبالمعروف كلهم بصيرُ

وقد جاء فى بديع القرآن لابن أبى الإصبع أن التفويف : إتيان المتكلم بمعان شتى .. كل فن فى جملة منفصلة عن أختها بالسجع غالباً ، مع تساوى الجمل فى الزنة »[١٦٦] .

ومنه قول المتنبى[١٦٧] :

بم التعللُ لاأهلٌ ولاوطن ... ولانديمٌ ولاكأسٌ ولاسكنُ
أريد من زمنى ذا أن يبلغنى ... ماليس يبلغه فى نفسه الزمن

فهذا التقطيع والتجنيس يشبه تتابع الألوان ، ويصور إيقاعيا لحال الشاعر ، ومثاله قول النابغة الذبياني[١٦٨] :

فلله عينا من رأى أهل قبة   أضر لمن عادى وأكثر نافعا
وأعظم أخلاقا ، وأكبر سيدا   وأفضل مشفوعًا إليه ، وشافعا

١٦ ـ التسميط :

« وهو اعتماد الشاعر تصيير مقاطع الأجزاء على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف والتمثيل ، وسمي تسميطاً تشبيها بالسمط في نظمه »[١٦٩] .

وهو ضرب من التقسيم والترصيع ، ومن ذلك قول امرئ القيس[١٧٠] :

مكر مفر مقبل مدبر معا   كجلمود صخرٍ حطه السيل من علِ

١٧ ـ الموازنة :

وهي أن تكون الألفاظ متعادلة الأوزان متوالية الأجزاء كقول امرئ القيس :

سليم الشطى ، عبل الشوى ، شنج النسا   له حجبات مشرفات على الغالي[١١٧]

- ويمكن للموازنة أن تدخل في إطار ضروب أخرى مما سبق ذكره كالتقسيم .

رابعاً : التمثيل الصوتى للمعانى ، أو الأوناموتوبية

رابعاً : التمثيل الصوتى للمعانى ، أو الأوناموتوبية

وقد عرض الدكتور محمد النويهى نماذج لهذه الظاهرة القديمة ومما عرضه قول الأعشى فى وصف محبوبته : هركولة فنق درم مرافقها .

فهو يرى أن الأعشى قد تعمد أن يأتى بهذه الألفاظ الضخمة ليصور الصورة الضخمة التى يريد حملها إلينا ، فالأعشى حين نطق بهذا الشطر تعمد أن يغالى فى تضخيمها ليحمل سامعيه على مزيد من الإعجاب والسرور(١٧٢) :

ومما عرضه قول امرئ القيس يصف حصانه(١٧٣) :

على الذبل جياش كأن اهتزامه   إذا جاش فيه حميه غلى مرجلِ

ففى هذا البيت تمثيل صوتى للصورة التى رسمها الشاعر لحصانه .

ومما أرى عرضه فى هذا الإطار قول امرئ(١٧٤) :

مكر مفر مقبل مدبر معا   كجلمود صخر حطه السيل من عل

فالراء حرف مكرر وتكراره مع التقطيع الظاهر فى البيت إلى جانب تكرار الميم والتنوين يمثل لحركة الفرس وسرعته تمثيلاً صوتياً

ومن ذلك قول السموءل(١٧٥) :

تسيل على حدّ الظباتِ نفوسُنا   وليست على غير الظبات تسيل

ففى البيت حديث عن نوع غريب من القتل ، فالنفوس ـ وليست الدماء ـ تسيل على حد الظبات ـ لا على حد السيوف ـ وليست على غير الظبات ـ (وهى جمع ظبة أى حد السيف) تسيل هذه النفوس .

وتكرار السين وتكرار الياء والظاء والمد بالألف يمثل صوتياً لهذا النوع الغريب من الموت الذى يمثل موت الصفوه المختارة ، حيث يبدو كأنه موت هامس ذو طبيعة خاصة تختلف عما فى غيره من الموت من صخب وضجيج وبخاصة إذا كان فى ميدان القتال .

ولننظر إلى قول أبى ذؤيب[١٧٦] :

وتجلدى للشامتين أريهمو أنى لريب الدهر لا أتضعضع

فى الشطرة الأولى شبه حكاية للحركة النفسية المسيطرة على الشاعر ، ثم تأتى « أتضعضع » تمثيلا صوتيا لما أصاب الشاعر من هدم وانكسار على الرغم من النفى .

وأكثر هذه الأفعال التى تأتى فى صيغة مضعف الرباعى تمثل حكاية للمعنى ومن ذلك :

زلزل . وقلقل . وطنطن . وعسعس . وبلبل . وجلجل . ووسوس .

ومن التمثيل الصوتى للمعانى قول الأعشى متحدثاً عن حلى محبوبته[١٧٧] :

تسمع للحلى وسواساً إذا انصرفت كما استعان بريحٍ عشرق زجل

يقول الدكتور النويهى : « الأعشى يريد أن يصور بأصواته الشعرية شبيها لصلصلة الحلى الرقيقة حين تصل إلى الأذن »[١٧٨] .

ويقول : تعال الآن إلى بيت الأعشى الفائق واستمع إلى همس السين فى « تسمع » وحفيف الحاء فى « الحلى » مع ذلاقة هذه اللامات الثلاث تختمها الياء الرقيقة وهمس السين فى وسواسا . وصفير الصاد ونفخة الفاء فى « انصرفت » ، وهمس السنين فى « استعان » وهمس الشين وتفشيها فى « عشرق » وأزيز الزاى فى زجل .. ثم أنصت إلى النسمة الطويلة المتذبذبة فى قوله « بريح » .

فقد كان الشاعر بارعاً فى استخدامه هذه الكلمات فى الموضع الذى اختاره بالضبط حتى تصدر نفخة متموجه تحمل إلى الأذن كل هذا الهمس ، والصفير والأزيز

والوسوسة والخشخشة وتلتقط بجانبها جرس الحاء التى سبقت فى « الحلى » فتردده ترديداً عظيم الحلاوة ، ثم تختم هذا كله برنين النون فى تنوينها »[١٧٩] .

ولو تأملنا ميمية المتنبي من بحر الوافر نجد فى كثير من أبياتها تصويراً صوتياً للمعانى ، ومن ذلك قوله[١٨٠] :

ذراني والـفلاة بلا دلـيـل ووجـهي والهجير بلا لـثـام
فـإني استريح بـذا وهـذا وأتـعب بـالإنـاخـة والمقـام
عيون رواحلي إن حرتُ عيني وكـل بـغـام رازحـة بـغـامي
فـقـد أرد المياه بـغير هـادٍ سوى عـدي لها بـرق الغَمام

نجد أن الأبيات تدور حول فكرة الحيرة والضلال ، وقد جاء التقسيم الثنائى تمثيلاً معنوياً للطريقين اللذين يحاول الحائر أن يختار أحدهما ؛ فالثنائية مسيطرة على وجدان الشاعر وقد انعكس ذلك على التشكيل اللغوى والموسيقى ، وكأن الشاعر أراد التمثيل لهذه الثنائية التى انتابته فكراً ووجداناً بذلك .

والتقسيم على النحو التالى :

ذراني والـــــــــفلاه وجـــــــــهى والهجير
بــــــــذا وهــــــــذا الإنــــــاخـــــة والمقـــــام
عـــــيون عـــــيني بــــغــــام بـــــغــــامى

وكذلك :

(بلا دلـــــيـــــل) بلا لـــــثـــــام
(استريح) أتـــــــــعب
(رواحلي) رازحــــــــــه

ثم يأتى تكراره للألفاظ بغام بغامى ـ غامى ، وهى ألفاظ تمثل صوتياً للحيرة والتخبط فى القول والفعل .

ولنقرأ معاً هذه الأبيات من نفس القصيدة[١٠١] :

أقمت بـأرض مصر فلا ورائى تخب بى المطى ولا أمـامى
وملنى الـفراش وكـان جنبى يمل لـقـاءه فى كـل عـام
قـليل عائدى ، سقم فؤادى كـثير حـاسدى صعب مرامى
عـليل الجسم ، ممتنع القيام شـديـد السكر من غير المدام

الفكرة المحورية هى معاناة الشاعر فى مرضه ، ومازالت الثنائية تسيطر على الشاعر على النحو التالى :

لا ورائى .. لا أمامى ، ملنى .. يمل ..

قليل .. كثير .

عائدى .. حاسدى .

سقم .. صعب .

فؤادى .. مرامى .

عليل .. شديد .

الجسم .. السكر .

ممتنع ... من غير .

القيام .. المدام .

وإلى جانب هذه الثنائية التى تمثل لتشتت الشاعر ، فإن هناك الصيغ اللفظية التى جاءت على وزن فعيل مثل : قليل ، كثير ، عليل ، شديد ، وهى صيغ تمثل للألم الممتد وقد جاءت لفظة عليل محوراً لهذه الصيغ .

ثم نجد صيغة فَعِل التى تمثل للضيق الذى يمحوره الشاعر فى لفظة « سقم » . ثم لننظر قوله[١٠١٢] :

يقول لى الطبيب أكلت شيئاً ... وداؤك فى شرابك والطعام
وما فى طبه أنى جواد ... أضر بجسمه طول الجمام
تعود أن يغبر فى السرايا ... ويدخل من قتام فى قتام
فأمسك لا يطال له فيرعى ... ولا هو فى العليق ولا اللجام

فالبيت الأول تتكرر فيه اللامات والياءات بصورة تمثل لهذا الألم النفسى الممتد الذى يعانى منه الشاعر .

ثم تأتى المدات فى البيت الثانى مع تكرار الطاء والجيم لتعمق من هذا الإحساس بالألم . ثم يأتى بالبيت الثالث فيقدم صورة صوتية لتلك الحركة التى اتسمت بها حياة الشاعر « الجواد » رمزاً .

فالشدات فى تعوَّد ـ يغبِّر ـ السَّرايا ـ ثم المدات فى سرايا ـ قتام ـ قتام ـ ثم التكرار اللفظى ، ثم التبادل المعنوى بين (مِنْ) و (فى) ، كل هذا يمثل للحدث صوتياً ومعنوياً .

ومن هذه الملاحظات التى عرضناها حول التمثيل الصوتى للمعانى ، نرى أن التمثيل الصوتى يتعلق بالحروف وبالصيغة اللفظية ، وبالتكرار الصوتى ، والتقسيم والتقطيع اللغوى . ومحاولة التعرف على هذا النمط من الإيقاع تكون بالبحث عن علائق لهذه الأوجه بالفكرة المحورية للبيت أو لمجموعة الأبيات التى ارتبطت بهذه الفكرة أو الحدث ، أو الصورة الشعرية .

الهوامش :

(١) التنوخي كتاب القوافي ، ص ٦١/٥٩ .

(٢) د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٤٢٦ .

(٣) د . شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ص ٩٩ .

(٤) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥٦٨ ، التنوخي ، القوافي ص ٦٧ ، ٦٨ .

(٥) التبريزي ، كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٤٩ .

(٦) ابن رشيق ، العمدة ، ص ١٥١ .

(٧) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥١٥ ـ ٥١٦ .

(٨) د . محمد عوني عبد الرءوف ، القافية والأصوات اللغوية ص ٩ .

(٩) أشتات مجتمعات ، ص ١٠٨ .

(١٠) انظر الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٥٠ ـ ١٥١ .

(١١) نفس المرجع ، ص ١٥١ .

(١٢) التنوخي ، القوافي ، ص ١١٩ .

(١٣) انظر ، التنوخي كتاب القوافي ، ص ١٢١/١١٩ .

(١٤) ديوان الأعشى ص ١٤٣ .

(١٥) ديوانه ، ص ١٠٥ .

(١٦) ديوانه ، ص ٢٢٩ .

(١٧) ديوان أبي تمام ، ص ٦٤٣ .

(١٨) ديوان الأعشى ، ص ٧٧ .

(١٩) الكافي ، ص ١٥٢ .

(٢٠) كتاب القوافي ، ص ٢١٨ ، الكافي ص ١٥٢ .

(٢١) ديوان مسلم ، ص ٢١٧ .

(٢٢) ديوان ظافر الحداد ، ص ٤٦ .

(٢٣) كتاب الكافي ص ١٥٣ .

(٢٤) ديوان ابن المعتز ، ص ٤١٣ .

(٢٥) ديوان ابن المعتز ، ص ٤٤٤ .

(٢٦) ديوان عنتره ، ص ٢٢٢ ، وانظر الكافي ص ١٥٤ .

(٢٧) انظر الكافي ص ١٥٥ .

(٢٨) العوضي الوكيل ، الشعر بين الجمود والتطور .

(٢٩) د . السنجرجي ، المدخل في علم العروض ، ص ١٣٣ .

(٣٠) الزوزني ، الكافي في علم العروض والقوافي ، ص ١٦٢ .

(٣١) نفس المرجع ص ١٦٣/١٦٢ .

(٣٢) ديوان حسان بن ثابت ، ص ١٧٩/١٧٨ ، القوافي ص ١٦٤ ، شرح تحفة الخليل ص ٣٦٥ .

(٣٣) شرح تحفة الخليل ، ص ٣٦٦/٣٦٥ .

(٣٤) شرح تحفة الخليل ، ص ٣٦٦/٣٦٥ .

(٣٤) كتاب القوافي ، ص ١٧٠ .

(٣٥) كتاب القوافي ، ص ١٧١ .

(٣٦) د . محمد عونى عبد الرءوف ، القافية ، ص ١٧٢/١٧١ .

(٣٧) ديوان النابغة الزبيانى ، ص ١٢٧ / ١٢٨ ، كتاب القوافى ، ص ١٩٣ .
(٣٨) شرح تحفة الخليل ، ص ٣٨٩ .
(٣٩) ديوان طرفة . ص ٩٤ .
(٤٠) أمالى القالى . جـ ١ ص ٧٠ .
(٤١) ديوان أمية بن أبي الصلت ، ص ٨٥ .
(٤٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٦٩ ، وانظر الكافى ص ١٦٤ .
(٤٣) ، (٤٤) وكتاب القوافى ، ص ٦٨ .
(٤٥) نفســه ، ص ٦٩ .
(٤٦) وكتاب القوافى ص ٧٠ .
(٤٧) ديوان زهير ص٣٠ .
(٤٨) ديوان طرفة ، ص ١٩٨ .
(٤٩) كتاب القوافى ، ص ٧١ .
(٥٠) ديوان الأعشى ، ص ٣١٣ .
(٥١) ديوان الأعشى ، ص ١٠١٥ .
(٥٢) ديوان الأعشى ، ص ٧٧ .
(٥٣) ديوان المتنبي ، ص ٧٠ جـ ٤ .
(٥٤) ديوان المتنبي ، جـ ٤ ، ص ٣٩ .
(٥٥) ديوان ابن المعتز ، جـ ٢ ، ص ٢٢٥ .
(٥٦) ديوان الأعشى ، ص ٣٩١ .
(٥٧) ديوان الأعشى ، ص ٦٥ .
(٥٨) ديوان طرفة ، ص ١٦٨ .
(٥٩) ديوان أبي العتاهية ص ١٩١ .
(٦٠) النويرى نهاية الأرب ، جـ ٧ ، ص ١١٣ .
(٦١) اللزوميات ، ص ١١٦ / ١١٧ .
(٦٢) اللزوميات ، ص ١١٧ .

(٦٣) القزويني ، الايضاح ، ص ٢٨١ .
(٦٤) مقامات الحريري من المقامة ، ص ٣٣ .
(٦٥) ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ ، ديوان الأخطل جـ ١ ص ١٠٨ .
(٦٦) د . محمد عوني عبدالرءوف ، القافية ، ٩٩ .
(٦٧) كتاب الكافي ، ص ٢٠ .
(٦٨) ديوان المتنبي ،جـ ٤ ، ص ١٦٥ / ١٦٦ .
(٦٩) ديوان امرىء القيس ، ص ١٤٣ .
(٧٠) ديوان أبي القاسم « أغاني الحياة » ، ص ٨٩ .
(٧١) ديوان أبن سهل الأشبيلي ، ص ٢٨٣ .
(٧٢) ديوان أغاني الكوخ ، ص ١٦٦ / ١٦٧ .
(٧٣) ديوان ظافر الحداد ، ص ٢٨٨ .
(٧٤) ديوان ابن المعتز ، ص ٣٠٥ جـ ٢ .
(٧٥) شرح المعلقات السبع ، ص ١٥٠ / ١٥٢ .
(٧٦) شرح المعلقات السبع ، ص ٢٣٨ .
(٧٧) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٧٠ / ٧١ .
(٧٨) ديوان جميل ، ص ١٣٣ .
(٧٩) العمدة ، جـ ١ ص ٣٢١ .
(٨٠) المثل الثائر ، جـ ١ ص ٢٦٢ .
(٨١) ، (٨٢) الايضاح ، ص ٥٤٧ .
(٨٣) الايضاح ، ص ٥٤٩ .
(٨٤) الايضاح ، ص ٥٥٠ / ٥٥١ .
(٨٥) العمدة ، جـ ٢ ص ٧٤ .
(٨٦) القافية ، ص ٩ .
(٨٧) ديوان الخنساء ، ص ٤٩ دار صادر .
(٨٨) شعراء النصرانية ، ص ٤٦٨ .
(٨٩) ديوان الأعشى ، ص ١٤٣ .

(٩٠) ديوان الأعشى ، ص ٩٩ .
(٩١) المفضليات ، ص ٢٣٩ .
(٩٢) ديوان زهير، ص ١٦١ .
(٩٣) ديوان الأعشى ، ص ٦١ .
(٩٤) ديوان زهير، ص ٢٨٧ .
(٩٥) ديوان عبيد بن الأبرص ،ص ٦٨ .
(٩٦) ديوان الأعشى ، ص ٦٩ ، ص ١٤٥ .
(٩٧) المفضليات ، ص ٣٨٥ .
(٩٨) المفضليات ، ص ٤٩ .
(٩٩) ديوان حاتم الطائى ، ص ١٤ .
(١٠٠) انظر على سبيل المثال لامية مهلهل بن ربيعة التى كرففيها شطراً ١٤ مرة .
(١٠١) ديوان أمرئ القيس ، ص ١٥٨ .
(١٠٢) ديوان زهير، ص ٢٧٩ .
(١٠٣) ديوان الخنساء ، ص ١٥٩/ ١٦٠ .
(١٠٤) ديوان بشر، ص ١٣٧ .
(١٠٥) ديوان الأعشى ، ص ٢٣٧ .
(١٠٦) الأصمعيات ، ص ١٥٢ .
(١٠٧) د . إبراهيم عبد الرحمن ، قضايا الشعر فى النقد العربى جـ ١ ص ٦١ ، ٦٢ .
(١٠٨) ديوان علقمه الفحل ، ص ٥٠ / ٦٦ .
(١٠٩) ديوان المتنبى ، جـ ٤ ص ٢٣٣/ ٢٣٤ .
(١١٠) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٥ .
(١١١) موسوعة الشعر الجاهلى ، ص ٩٤ .
(١١٢) الصناعتين ، ص ٢٩٧ .
(١١٣) الصناعتين ص ٢٩٦ .
(١١٤) ديوان الخنساء ، ص ٤ ، ٥ .
(١١٥) ديوان الخنساء ، ص ١١ .
(١١٦) ديوان عبيد ، ص ٥٤ .

(١١٧) شعراء النصرانية ، ص ٢٨٨ .
(١١٨) ديوان الأعشى ، ص ١٤٧ .
(١١٩) ديوان الأعشى ، ص ١٠٥ .
(١٢٠) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٤/ ٩٦ .
(١٢١) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٩ .
(١٢٢) ديوان عنترة بن شداد ، ص ٢٥١ .
(١٢٣) ديوان جرير ، ص ٣٤ .
(١٢٤) الإشارات والتنبيهات ، ص ٣٤ ، والصناعتين ص ٣٠٥ .
(١٢٥) ديوان الأعشى ، ص ٤٠٧ .
(١٢٦) الصناعتين ، ص ٣٢٩ .
(١٢٧) ديوان علقمة ، ص٦٦ .
(١٢٨) الصناعتين ، ص ٣٣٠ .
(١٢٩ : ١٣١) الإيضاح ، ص ٥٣٨/ ٥٣٩ .
(١٣٢) انظر مصطلح التذييل المعنوى فى كتاب الطراز للعلوى ، جـ ٣ ص ١١١ والصناعتين للعسكرى ، ص ٢٩٤ .
(١٣٣ ، ١٣٤) البلاغة الغنية لعلى الجندى ، ص١٢١ .
(١٣٥) كتاب الصناعتين ، ص ٣٣٠ .
(١٣٦) ديوان الخنساء ، ص ٧٦ / ٧٩
(١٣٧) ديوان الخنساء ، ص ١٤٣ / ١٤٧ .
(١٣٨ ، ١٣٩) الصناعتين ، ص ٣٢٧ .
(١٤٠) ديوان أوس بن حجر ، ص ٨ .
(١٤١) ديوان الأعشى ، ص ٢٧١ .
(١٤٢) ديوان الأعشى ، ص ٢٥١ .
(١٤٣) ديوان الأعشى ، ص ١٦١ .
(١٤٤) الصناعتين ، ص ٣٠٢ .
(١٤٥ ، ١٤٦) نفس المرجع ، ص ٣٠٤ .

(١٤٧) نفسه ص ٢٩٣ .
(١٤٨) نفسه ، ص ٢٩٤ .
(١٤٩) نفسه ، ص ٢٥٠ .
(١٥٠) المفضليات ، ص ١١٢ .
(١٥١) الصناعتين ، ص ٢٥٠ .
(١٥٢) انظر تحرير التحبير ، جـ ٣ ص ٥٢٠ .
(١٥٣) ديوان الهذليين ، جـ ١ ص ١٤٠/ ١٤١ .
(١٥٤) ديوان قيس ، ص ١٤٤/ ١٤٥ .
(١٥٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ١٨٢ .
(١٥٦) تحرير التحبير ، جـ ٢ ص ٢٥٣ .
(١٥٧) المفضليات ، ص ١٦٣ .
(١٥٨) ديوانه قيس ، ص ١٤٤/ ١٤٥ .
(١٥٩) توشيح التوشيح للصلاح الصفدى ، ص ٩٦ .
(١٦٠) الصناعتين ، ص ٣٣٧ .
(١٦١) العمدة ، جـ ٢ ص ٣٢/٣٣ .
(١٦٢ ١٦٣) نفس المرجع ، ص ٣٤ .
(١٦٤) المرجع السابق ، ص ٣٤ .
(١٦٥) الكافى ، ص ١٩٤ .
(١٦٦) ابن أبي الإصبع ، بديع القرآن ، ص ٧٦ .
(١٦٧) ديوان المتنبي ، ص ٢٣٣/٢٣٤ .
(١٦٨) ديوان النابغة ، ص ١٦٤ .
(١٦٩) الكافى ، ص ١٩٦ .
(١٧٠) ديوان أمرئ القيس ، ص ١٥٤ .
(١٧١) الكافى ، ص ١٧٦ .
(١٧٢) د . محمد النويهى ، الشعر الجاهلى ، ص ٤٨ .
(١٧٣) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٤ .
(١٧٤) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٤ .

(١٧٥) ديوان السموءل ، ص ٩١ .

(١٧٦) ديوان الهذليين ، جـ ١ ص ٣ .

(١٧٧) ديوان الأعشى ، ص ١٠٥ .

(١٧٨) د . محمد النويهى ، الشعر الجاهلى ، ص ٨٣٠ .

(١٧٩) نفسه ، ص ٨٣١/ ٨٣٢ .

(١٨٠) ديوان المتنبى ، جـ ٤ ص ١٤٣ .

(١٨١) ديوان المتنبى ، جـ ٤ ص ١٤٥/ ١٤٦ .

(١٨٢) ديوان المتنبى ، جـ ٢ ص ١٤٨ .

الفصل الثالث

التناسب بين الإطار الموسيقى والبناء اللغوى

أولاً : ظواهر تمام البناء اللغوى دون الإطار الموسيقى

١ ـ فى الشعر العمودى

تناول الدارسون التناسب بين معنى الشعر ومبناه فى إطار مصطلحات ثلاثة هى : الإيجاز والإطناب والمساواة .

ويرى القزوينى أن الإيجاز « هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط ، والإطناب هو أداؤه بأكثر من عبارته ، سواء كانت القلة أو الكثرة راجعة إلى الجمل ، أو غير الجمل ... والمساواة أن يكون اللفظ بمقدار أصل المراد ، لا زائداً عليه بنحو تكرير أو تتميم أو اعتراض »[١] .

ويرى ابن الأثير ، أَنَّ الإيجاز ، أن يزيد عليه ، ومنه إيجاز بالحذف ومنه ما لا يحذف منه وهو ضربان :

أحدهما : ماساوى لفظه معناه ويسمى التقدير .

والآخر : مازاد معناه على لفظه ويسمى القصر »[٢] .

والإطناب هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة ، فهذا حده الذى يميزه عن التطويل .

والتطويل هو زيادة اللفظ عن المعنى مردداً ، ومنه ما يأتى لفائدة ، ومنه ما يأتى لغير فائدة »[٣] .

فابن الأثير يرى أن الإيجاز هو كل ماليس بإطناب أو تكرار أو تطويل .

ولا شك أن الشاعر مطالب بأن يستوفى لقصيدته من الشعر العمودى ـ طولاً معيناً لأبياته وقد تتم الجملة أو الجمل الداخلة فى إطار البيت دون أن يتم البيت ، ولهذا فإنَّه يأتى بلفظة أو أكثر ليتم البيت ، وقد تكون هذه اللفظة زيادة لا فائدة منها ، فتكون حشواً ، وقد تكون مفيدة فتكون تتميماً ، أو إيغالاً ، أو غير ذلك مما ذكره الدارسون ، وهذا هو مدار المصطلحات فيما يتصل بالشعر العمودى .

١ ـ الحشو :

ويسميه قوم الاتكاء وذلك أن يكون فى داخل البيت من الشعر لفظ لايفيد معنى ، وإنَّما أدخله الشاعر لإقامة الوزن »[٤]

ويرى القزوينى أن « الحشو ما يتعين أنه الزَّائد » .

وهو ضربان :

أحدهما : ما يفسد المعنى ، كقول أبى الطيب :

ولا فضل فيها للشجاعة والندى   وصبر الفتى ، لولا لقاء شعوب

فإن لفظ « الندى » فيه حشو يفسد المعنى .

لأن المعنى : أنه لافضل فى الدنيا للشجاعة والصبر والندى لولا الموت .

وهذا الحكم صحيح فى الشجاعة دون الندى .. »[٥] .

فالحشو عند البلاغيين يطلق على ما لا فائدة فيه »[٦] .

وهم يعملون المنطلق فى تحليل النصوص ، وفى قليل من الشواهد نراهم يحاولون أن يجدوا تبريراً للفظ الزائد ، أو الذى يفترضون أنَّه زائد ، فنرى القزوينى يعلق على التفسير السابق بقوله : « وأجيب عنه : بأن المراد بالندى فى البيت بذل النفس ، لابذل المال »[٧]

ولا ندرى لماذا جعل القزوينى هذا الحشو مفسداً للمعنى وهو يقدم له تعليلاً لغوياً ، فى حين لا يجعل بعض ما قدمه من صور للحشو فى بعض النماذج حشواً مفسداً ، وهو يقرر أنه ليس بمفسد للمعنى دون تبرير لذلك .

ولو استعرضنا ما قدمه ابن رشيق فى « العمدة » وابن الأثير فى « المثل السائر » والقزوينى فى « الإيضاح » والعسكرى فى « الصناعتين » وقدامه بن جعفر فى « نقد الشعر » لو استعرضنا ما قدموه من شواهد على ظاهرة الحشو ، لوجدنا أنَّنا فى أكثر هذه النماذج لسنا بإزاء لفظ زائد حيث يمكننا تعليل ما رأوه من زيادة وتأويله فى ضوء خصوصية الدلالة وإصابة المعنى ، وحيث نجد لما يرون من زيادة وجهاً يمكن ردَّه إليه .

ونحن نولى هذا الأمر اهتمامنا ، لأن دعوى الشعر الحر قامت ـ عند البعض ـ على أساس أن الشعر العمودى يكثر فيه الحشو لإقامة الوزن ، ولم يتنبهوا إلى أن الوزن حركة متصلة من أول البيت إلى آخره وأن ما يحتاجه الشاعر الذى يكتب الشعر العمودى يقترب كثيراً مما يحتاجه الشاعر الذى يكتب الشعر الحر .

ومما يراه قدامة من حشو قول أبى عدى العبشمى :

نحن الرؤوس وما الرؤوس إذا سمت   فى المجد للأقوام كالأذناب

فقوله « للأقوام ، حشو لا منفعة فيه »[8] .

وفى هذا نظر لأن ترك لفظة « للأقوام » يمثل حذفاً ، ولو قال : رؤوس القوم لما كان فى ذلك زيادة غير مفيدة ، وتخصيص حقيقة اختلاف الرؤوس عن الأذناب للأقوام ليس زيادة لأن صفة القوم لا تكون لأى جماعة من الناس لا تربطهم رابطة وإنما هى من مدلول جمعها لمن تربطهم روابط الدم أو القرابة ولمن يتميزون بالقوة والغلبة .

يقول خراشة بن عمرو القيسى[9] :

فلا قوم إلا نحن خيرٌ سياسةً   وخيرٌ بقياتٍ بقين وأوّلا

فهو يقصر صفة القوم على قومه من منطلق تميزهم وامتيازهم .

ومما يراه حشواً قول مصقلة بن هبيرة :

ألكنى إلى أهل العراق رسالة   وخصَّ بها ـ حييت ـ بكرين وائل

فقوله « حييت » حشو لا منفعة فيه »(١٠)

ولست أرى فى البيت حشواً وإنما أرى فيه حذفاً وإيجازاً فالمعنى « حييت إن فعلت » وهو اعتراض بين الفاعل والمفعول به « بكرين وائل » ، وهو اعتراض أضاف معنى جديداً .

معنى جديداً .

ونلحظ أن الدارسين يكادون يتفقون على أن الحشو لا فائدة ، فيه ورأى بعضهم أنه قد يفسد المعنى وقد لا يفسده ـ كالقزوينى . الذى يرى فى قول زهير :

وأعلم علم اليوم والأمس قبله   ولكننى عن علم ما فى غد عم »

حشواً ؛ فإن قوله « قبله » مستغنى عنه غير مفسد(١١) .

ويذكر ابن رشيق من الحشو قول أبى صفوان الأسدى يذكر بازياً :

يرى الطير والوحش من خوفه   حواجز منه إذا ما اغتدى

حيث يرى أنَّ قوله « منه » بعد قوله « من خوفه » حشو لا فائدة فيه ، ولا معنى له(١٢) .

ولكننى أرى أن « منه » تعطى المعنى خصوصيةً ، حيث إن احتجار أو اختباء الطير والوحش ليس من خوف البازى بصفة عامة وإنما من البازى إذا ما اغتدى ، أى فى حال اغتدائه ، فهى نوع من التخصيص والتوكيد للخوف مقترناً بالحال .

ومن ذلك أيضاً نقده لقول أبى تمام يصف قصيدة(١٣) :

خُذْهَا ابنة الفكرِ المهذَّبِ فى الدُّجى
والليل أسود حالك الجلباب

حيث يقول : إن « الدجى » حشو ، لأن فى القسيم الثانى مايدل عليه من زيادة »[١٤] .

وليس الأمر كذلك فإن المعنى هنا يحتمل أكثر من وجه ولو لم يقل الدجى مع الليل لما كان يحتمل غير وجه واحد ، فقد تكون « فى الدجى » حالاً للفكر ، فى حين تكون جملة « والليل أسود .. » حالاً للضمير « ها » المتصل بفعل الأمر .

وقد يكونان معاً حالاً للضمير أو حالاً للفكر وهذه الأوجه لا تكون لو لم يذكر إلا الليل أو الدجى فضلاً عن أن الدُّجى هو حالةٌ من حالاتِ الليلِ فيقال دَجَا اللّيلُ : أىْ هَدَأَ وَسَكَن وأظلم .

ومن ذلك نقده لقول أبى الطيب المتنبى[١٥] :

إذا اعتل سيف الدولة اعتلت الأرض   ومن فوقها والبأس والكرم المحض

فقوله « والبأس » حشو ؛ لأن قوله « ومن فوقها » دال على الإنس والجن جميعاً ، والبأس والكرم جميعاً »[١٦] .

ويبدو أن ابن رشيق لم يجد قوله مقنعاً فعاد يقول : إلا أن يحمله على تأويلهم فى قول الله تعالى : (فيهما فاكهة ونخل ورمان) فأعاد ذكرهما وهما من الفاكهة لفضلهما ..

فإن هذا شائع وليس بحشوٍ حينئذ »[١٧] .

وهذا صحيح فإن ذكر الكل لا يبرر عدم ذكر بعض أفراده على وجه التخصيص أو التفسير أو التفصيل ، والذى نلحظه أن بعض ما افترض النقاد أنه حشو ـ عادوا ووجدوا له تأويلاً يخلصه من هذا العيب ومن ذلك نقد ابن رشيق للكحلبة اليربوعى فى قوله :

إذا المرء لم يغش الكريهة أو شكت   حبال الهوينا بالفتى أن تقطعا

حيث يقول : فقوله « بالفتى » حشو ، وكان الواجب أن يقول « به » لأن المرء قد تقدم ، إلا أن يريد فى قوله بالفتى الزراية والأطنوزه (أى السخرية) فإنَّه يحتمل »[18] .

والذى نراه أن الشاعر لو كان كرر لفظه المرء أو الفتى لما كان ذلك حشواً ، لأنها المحور اللفظى للبيت ومن ثم فإن تكرارها يبرز أهميتها ، فضلاً عن أن لفظة « المرء » ذات مدلول عام ، ولفظة « الفتى » ذات مدلول خاص ؛ ولهذا فإن ذكرها يشير فى البيت إلى شمول الحكم على المرء بعامة ، حتى فى حال فتوته وقوته .

ولا يسمح الدارسون بأى زيادة ، كالقسم والإشارة أو تكرار اللفظ ، ما لم يكن لتكراره مزية وحسن ، وهما معياران تختلف حولها الآراء .

ومن ذلك نقدهم قول الشاعر :

يقول أرى زيداً وقد كان معدماً   أراه لعمرى قد تمول واقتنى

حيث يرى ابن رشيق أن قوله « أراه لعمرى » حشو واستراحة يستغنى عنها بقوله « أرى زيداً »[19] .

والأمر غير ذلك ، فقوله « أراه لعمرى » يمكن أن يؤول من منطلق أنه قد رأى زيداً فى حال عدمه ، وهو يراه ثانية قد تمول واقتنى ، فالتكرار استحضار للحدث ، والقسم توكيد ، والتوكيد يزيد من خُصوصية المعنى ، وليست زيادته غير مفيدة .

كما أنهم عابوا على الشاعر تكرار الحروف ، أو الأسماء ، أو الأفعال ، ومن ذلك نقد ابن رشيق لقول ابن الحداديه :

إن الفؤاد قد أمسى هائماً كلفاً   قد شفَّه ذكر سلمى اليوم فانتكسا

لحشوة (قد) فى موضعين »[20] .

على الرغم من أن قد الأولى أكدت « أمسى » والثانية أكدت « شفَّ » كما أن للتكرار مزية إيقاعية ملحوظة .

كما يعيبون على جميل قوله[٢١] :

وما ذكرتك النفس يا بثن مرة من الدهر إلا كادت النفس تتلفُ

فتكرير « النفس » ليس له وجه ههنا »[١] هذا التعليق أُورده ابن رشيق عن بعضهم .. وهذا قول يناقض آراء القدماء والمحدثين عن التكرار ، فتكرار النفس يبرز إحساس الشاعر بهذه النفس التى عذَّبها وعذبته ، والتى عذبتها محبوبته ، حتى كادت تصاب بالتلف .

والتكرار يحدث نوعاً من المفارقه المعنويه ومن التوازن فى بناء الجملة . ومن ذلك قول «الأعشى »[٢٢] :

أَنتِ سَلْمَى هَمُّ نَفْسِى فاعلمى سَلْمُ لايُوجَدُ للنَّفسِ ثَمَنْ

فالشاعر كرر لفظة النفس فى كل شطر وهو تكرار حسن ومقبول ولا يجوز حذفه .

وينقد ابن رشيق الحاتمى فى ماعابه على الأعشى فى قوله :

فرميْت غفلة قلبه عن شاته فأصبت حبة قلبها وطحالها

ـ يقول ابن رشيق : إن تكرير « القلب » عنده حشو لا فائدة فيه ، وهذا تعسف من الحاتمى لأن قلبه غير قلبها ، فإنما كرر اللفظ دون المعنى »[٢٣] .

وابن الأثير ينقد بعض النماذج الشعرية من منطلق ما يجب أن يكون ، وفى إطار نموذجية ضيقة ، لا تتصل بخصوصية الدلالة وإصابة المعنى اتصالاً عميقاً .

فنجده ينقد قول العجيز السلولى :

طلوع الثنايا بالمطايا وسابق إلى غاية من يبتدرها يقدَّمِ

يقول : فصدر هذا البيت فيه تطويل لا حاجة إليه ، وعجزه من محاسن الكلام المتواصفة ، وموضع التطويل من صدره أنه قال « طلوع الثنايا بالمطايا » فإن لفظة « المطايا » فضلة لا حاجة إليها[٢٤] .

ولست أرى فى تخصيصه وسيلة الطلوع عيباً حتى لو كان ترك الشاعر للتخصيص ميزة تتعلق بنموذج أمثل .

وعلى هذا النحو ينقد قول أبى تمام :

أقروا ـ لعمرى ـ لحكم السيوف وكانت أحق بفصل القضاء

حيث يرى أن قوله « لعمرى » زيادة لاحاجة للمعنى إليها ، وهى حشو فى الكلام ، لافائدة فيه ، إلّا إصلاح الوزن لا غير .

ويقدم لذلك تعليلاً مطولاً خلاصته « أن هذا البيت الشعرى لايفتقر إلى توكيد قسمى ، إذ لاشك فى أن السيوف حاكمة ، وأن كلّ أحد يقر لحكمها ، ويذعن لطاعتها »[٢٥] .

وهو تعليل متهافت ، لأن التوكيد لا يختص بالأمور التى عليها خلاف فقط وإنما هو يشمل كل الأمور ومنها ما لاخلاف عليه أو ما هو واضح مقرر وهو أمر تنبه إليه البلاغيون فنرى القزوينى يؤول التوكيد فى قوله تعالى : « ثم إنكم بعد ذلك لميتون » بقوله : أكد إثبات الموت تأكيدين ـ وإن كان مما لا ينكر ـ لتنزيل المخاطبين منزلة من يبالغ فى إنكار الموت ؛ لتماديهم فى الغفلة ، والإعراض عن العمل لما بعده »[٢٦] .

وعلى هذا النحو يمكننا تعليل القسم فى البيت السابق على أنه قد جاء لعدم حصول مقتضى العلم بأن حكم السيوف هو النافذ .

ونقد ابن الأثير قول أبى تمام أيضاً :

إذا أنا لم أُلم عثرات دهر بليت به الغداة فمن ألومُ

فقال : إن قوله الغداة زيادة لا حاجة بالمعنى إليها ، لأنه يتم بدونها ، لأن عثرات الدهر لم تنله الغداة ولا العشى ، وإنما نالته ، ونيلها إياه لا بد وأن يقع فى زمن من الأزمنة كائناً ما كان ، ولا حاجة إلى تعيينه بالذكر »[٢٧] .

والتعسف واضح فى هذا النقد حيث إن تحديد الزمن قد يرتبط بواقعة أصابته ،

ويعكس توجس الشاعر من زمن بعينه ، أو من حدوث ما لا يرجوه فى هذا الزمن خاصة .

ولم يقل أحد بأن تخصيص الفعل بزمان حشو لا فائدة فيه .

وعلى هذا نقد قول البحترى :

مــا أحسن الأيــام إلا أنها   يا صاحبى إذا مضت لم ترجع

فيرى أن قوله « يا صاحبى » زيادة لا حاجة بالمعنى إليها ، إلا أنها وردت لتصحيح الوزن لا غير »(٢٨) .

ولا شك أنَّ قول الشاعر « ياصاحبى » لا تملأ فقط الفراغ الذى تركته الأيام فى نفس الشاعر حين تمضى عنه ولا ترجع ، فهى تتميم للمعنى فالمرء لا يتذكر غير صاحبه فى عثرته .

وهكذا نرى أن ما قدمه الباحثون من شواهد لما أسموه بالحشو لا تمثل هذه الظاهرة ، حيث نرى الناقد يفرض على النص إطاراً ضيقاً لا يتناسب وطبيعة الظاهرة الإبداعية ولا يتصل اتصالاً جوهرياً بخصوصية المعنى .

والذى نراه من ندرة هذه الشواهد ، وتهافت الرؤية النقدية التى صاحبت دراستها عبر العصور ، أن الشاعر المجيد يستطيع أن يوائم بين المبنى والمعنى ، وأن يقدم شعراً جيداً ـ حتى لو اضطره الوزن إلى أن يأتى بكلمة قد تبدو أنها جاءت لإقامة الوزن .

فالحشو قلما يقع فيه شاعر مجيد ، ولا يمثل ظاهرة عامة فى الشعر . وتحليل البنية اللغوية يجب أن يتم فى ضوء خصوصية الدلالة ، وإصابة المعنى لا بمعيار خارج النص .

٢ ـ الاستــدعـاء :

وقد أشار إليه ابن رشيق ، ويراه عيباً فى الشعر وهو أن لا يكون للقافية فائدة إلاَّ كونها قافية فقط فتخلو حينئذٍ من المعنى »(٢٩) .

وتحدث عنه قدامة بن جعفر فى إطار عيوب ائتلاف المعنى والقافية وقال عنه : أن تكون القافية مستدعاة قد تكلف فى طلبها فاستعمل معنى سائر البيت .

ومن ذلك قول أبي تمام الطائي :

كالظبية الأدماء صافت فارتعت زهر القرار الغض والجثجاثا

حيث يرى قدامة « أن جميع هذا البيت مبنى على طلب هذه القافية وإلاَّ فليس فى وصف الظبية كثير فائدة ، لأنه إنما توصف الظبية بأنها ترتعى الجثجات إذا قصد نعتها بأحسن أحوالها ، بأن يقال إنها تعطو الشجرة لأنها حينئذ تكون رافعة رأسها »(٣٠) .

ولا شك أن ابن رشيق وقدامة ينظران للشعر من خلال تلك النظرة النموذجية الضيقة التى تعمل المنطق بصورة متعسفة فلا يسمح للشاعر بزيادة غير منطقية .

ومن ذلك أن يؤتى بالقافية لأن تكون نظيرة لأخواتها فى السجع ، لا لأن لها فائدة فى معنى البيت ومنه قول أبى عدى القرشى(٣١) :

ووقيت الحتوف من وارثٍ والٍ وأبقاك صالحاً رب هود

فليس نسبة هذا الشاعر الله عز وجل إلى أنه رب هود أجود من نسبته إلى أنه رب نوح ، ولكن القافية كانت دالية فأتى بذلك السجع لا لإفادة معنى بما أتى به منه »(٣٢) . ولكن ذلك يمكن أيؤول فى ضوء السياق وقصة هودٍ عليه السلام وما تتضمنه من عبر خاصة .

والذى يلفت نظرنا أن ابن رشيق وقدامة قد استشهدا لهذه الظاهر بنماذج من شعر شعراء غير مشهورين ، وهى شواهد مكررة قليلة ولا يمكن أن تكون شاهده على وجود ظاهرة فى شعر ممتد عبر القرون ، انتظم آلاف الشعراء المجيدين .

فنرى قدامة يقول فى تعليقه على قول الشاعر على بن محمد صاحب البصرة(٣٣) :

وسابغة الأذيال زعف مفاضة تكنفها منى البجاد المخطط

يقول : فليس لأن يكون هذا البجاد مخططاً صنع فى صفه الدروع وتجويد نعتها ولكنه أتى به من أجل السجع »(٣٤) .

ويقول ابن رشيق فى نقده للبيت نفسه :

فلا أدرى معنى هذا الشاعر فى تخطيط البجاد ، وهذا أقل ما يقال فى تكلف القوافى الشاردة إذا ركبها غير فارسها ، وراضها غير سائسها »[٣٥]

ونحن نرى أن صورة البجاد المخطط قد وردت إلى ذهن الشاعر متراكبة ، وليس بالضرورة أن يجىء وصف الشاعر صورة مطابقة للواقع ، فالصفة قد تغنى ولكن الموصوف لا يغنى عن الصفة ، ووصف المشبه به هنا ـ وفى غير ذلك من الشواهد ـ يمثل نوعاً من تحقيق الصورة .

٣ ـ التتميـــم :

التتميم : هو أن يأتى الشاعر بلفظة أو تركيب يتم به الوزن فيزداد المعنى تماماً واكتمالاً ، ويرى ابن رشيق أنه الوجه الحسن من الحشو ، أو ما يستجاد منه ، حيث يقول فى دراسته للحشو :

وقد يأتى فى حشو البيت ما هو زيادة حسنة وتقوية لمعناه ، كالذى تقدم من التتميم ، والالتفات ، والاستثناء .

ومن ذلك قول عبدالله بن المعتز يصف خيلاً :

صببنا عليها ظالمين سياطنا فطارت بها أيدٍ سراعٌ وأرجلُ

فقوله ظالمين حشو أقام به الوزن ، وبالغ فى المعنى أشد مبالغة من جهته ، حتى علمنا ضرورة أن إتيانه بهذه اللفظة التى هى حشو فى ظاهر الأمر أفضل من تركها ، وهذا شبيه بالتتميم[٣٦] .

والتتميم عند ابن رشيق : أن يحاول الشاعر معنى ، فلا يدع ، شيئاً يتم به حسنه إلاَّ أورده وأتى به : إمَّا مبالغةً ، وإمَّا احتياطاً واحتراساً من التقصير ، وينشدون بيت طرفة :

فسقى ديارك غير مفسدها صوب الربيع وديمة تهمى

لأن قوله (غير مفسدها) تتميم للمعنى واحتراس للديار بكثرة المطر »[٣٧]

ويرى أبو هلال العسكرى أن التتميم أو التكميل هو أن توفى المعنى حظه من الجودة ، وتعطيه نصيبه من الصحة .

ثم لا تغادر معنى يكون فيه تمامه إلا تورده ، أو لفظاً يكون فيه توكيده إلاّ تذكره .

ومن ذلك قول عمر بن براق :

فلا تأمنن الدهر حرًّا ظلمته ... فما ليل مظلوم كريم بنائم

فقوله ـ كريم ـ تتميم ؛ لأن اللئيم يغضى على العار ، وينام عن الثار ، ولا يكون منه دون المظالم تكبر »[٣٨]

ولا شك أن الصفة هنا تخصيص ، والتخصيص ضرورى لتمام المعنى ، وليس تمام المعنى من قبيل الزيادة أو التحسين ، ولكنه من قبيل مراعاة مقتضى الحال تلك المراعاة التى تمثل شرطاً من شروط الكلام البليغ .

ويرى قدامة بن جعفر أن التتميم هو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التى تتم بها صحته وتكمل بها جودته شيئاً إلا أتى به ، مثل قول نافع بن خليفة الغنوى .

رجال إذا لم يقبل الحق منهم ... ويعطوه عاذوا بالسيوف القواطع

فما تمت جودة المعنى إلاّ بقوله : يعطوه وإلا كان المعنى منقوص الصحة »[٣٩]

ولا شك أن ذلك يعنى أن الإطار الموسيقى يستلزم صحة البناء اللغوى وجودته

ويرى القزوينى أن التتميم هو : أن يؤتى فى كلام لا يوهم خلاف المقصود بفضله تفيد نكته كالمبالغة .

ومنه قول الشاعر[٤٠] :

إنى على ما ترين من كبرى ... أعرف من أين تؤكل الكتف

ومن التتميم ضرب من الاستثناء مثل قول محكان السعدى حين قدم للقتل :

ولست وإن كانت إلىَّ حبيبة ببباك على الدنيا إذا ما تولت

يقول ابن رشيق : « فاستثنى (وإن كانت إلى حبيبة) استثناء مليحاً ونوى التقديم والتأخير فلذلك جاز له أن يأتى بالضمير مقدماً على مظهره ، هكذا قال فيه أبو العباس المبرد »(٤١) وهو تعليل مقبول .

ومن التتميم الحسن قول امرئ القيس :

على هيكل يعطيك قبل سؤاله أفانين جرى غير كزٍّ ولا وانى

حيث يرى ابن رشيق أن قوله « قبل سؤاله » تتميم حسن لقوله أفانين جرى »(٤٢)

ومن أمثلة التتميم قول النمر بن تولب :

لقد أصبح البيض الغوانى كأنما يرين إذا ماكنت فيهن أجربا
وكنت إذا لاقيتهن ببلدةٍ يقلن على النكراء أهلاً ومرحباً

ويرى العسكرى أن قوله : « على النكراء » تتميم ... ولو كانت بينه وبينهن معرفة لم ينكر له منهن أهل ومرحب »(٤٣)

وقد أورد البلاغيون شواهد كثيرة لهذا النهج الذى يأتى فيه الشاعر بكلمة أو أكثر يتم بها الوزن ، فيزداد المعنى تماماً وإصابة وخصوصية .

فالتتميم يعنى تمام المعنى وكماله مع تمام الوزن أو هو المساواة فى اكتمال الوزن والمعنى .

فالتتميم يمكن أن يكون هو الوجه الحسن للحشو أو هو مقابِلُهُ ، إذا سلمنا أن بعض الشعراء غير المجيدين يمكن أن يقعوا فيما يسمى بالحشو ، والتتميم من جهة أخرى يثبت خاصية إمكانية التجويد والإبداع فى إطار الأوزان الشعرية .

٤ ـ الإيغـال :

وهو يقابل الاستدعاء فهو الوجه الحسن للاستدعاء مثلما أن التتميم هو الوجه الحسن للحشو .

وعرفه أبو هلال العسكرى بقوله : الإيغال هو أن يستوفى الشاعر معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه ..

ثم يأتى بالمقطع فيزيد معنى آخر به وضوحاً وشرحاً وتوكيداً وحسناً ..

وأصل الكلمة من قولهم أوغل فى الأمر إذا أبعد الذهاب فيه »[٤٤] .

ويرى قدامة بن جعفر أن الإيغال : هو أن يأتى الشاعر بالمعنى فى البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فى ما ذكره صنع ثم يأتى بها لحاجة الشعر فيزيد بمعناها فى تجويد ما ذكره من المعنى فى البيت كما فى قول امرئ القيس :

كأن عيون الوحش حول خبائنا   وأرحلنا الجذع الذى لم يثقب

فقد أتى على التشبيه كاملاً قبل القافية ، وذلك أن عيون الوحش شبيهة به .

ثم لما جاء بالقافية أوغل بها فى الوصف ووكده »[٤٥] .

وقد أورد قدامة الايغال فى إطار « نعت ائتلاف القافية والمعنى . وهو مع ما يدل عليه سائر البيت أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملاءمة لما مر فيه »[٤٦] .

ومع قناعتنا بأنَّ من القوافى ما يمثل لهذه الظاهرة فإننا نختلف مع تصور البلاغيين للأسلوب الشعرى وللظاهرة الإبداعية .

وابن رشيق يقدم نماذج للإيغال الذى هو عنده « ضرب من المبالغة إلاَّ أنَّه فى القوافى خاصة لا يعدوها »[٤٧] .

وهو يتابع غيره من البلاغيين فى تحليلهم لهذه الظاهرة .

ومن ذلك قول ذى الرمة :

قف العيس فى أطلال مية واسأل رسوماً كأخلاق الرداء المسلسل

يرى ابن رشيق أن كلام الشاعر قد تم « ثم احتاج إلى القافية فقال « المسلسل » فزاد شيئاً فيه »[٤٨] .

ويرى العسكرى نفس الرأى[٤٩] .

ويرى القزوينى : أن الإيغال هو ختم البيت بما يفيد نكته يتم المعنى بدونها »[٥٠] .

ولو تأملنا الصورة السابقة لوجدنا أن صورة « الرداء المسلسل » صورة واحدة متراكبة وهى التى يعنيها الشاعر وهى التى شغلته ولفتت نظره صفة وموضوعاً .

أما قضية تمام المعنى فإنها قضية فى حاجة إلى إلقاء بعض الضوء ، فالمعنى ذو مستويات · مستوى تتم به الفائدة الإسنادية ، ومستوى تتم به البنية الشعرية . ومع قناعتنا بأنه لابد لتمام الثانية من تمام الأولى ، فإن المستوى الشعرى لا ينحصر فى تمام الفائدة « إسناديا » وإنما هو ينطلق إلى آفاق أوسع ، فكل وصف أو إضافة أو تفصيل أو تفسير له دلالته الخاصة .

وليس المهم معرفه أين كان الشاعر قادراً على اتمام المعنى ، وإنما المهم الكشف عن دلالة هذا التركيب فى صورته التى جاء بها ، وعما إذا كان حذف بانية من بوانيه يؤثر فى هذا التركيب وفى دلالته أم لا ، ولو حصرنا أنفسنا فى إطار الفائدة الإسنادية لما كان هناك بالضرورة ـ بناء شعرى ، لأن الشعر كله قائم على التوسع فى البناء اللغوى وهو توسع يرتبط بالبناء المعنوى والإطار الموسيقى معاً .

وهذه بعض النماذج التى رأى فيها الدارسون إيغالاً ، نعرضها لنرى صورة من ذلك التوازن بين الإطار الموسيقى والبناء اللغوى للشعر .

ومن ذلك قول الخنساء :

وإن صخراً لتأتم الهداة به كأنه عَلَمٌ فى رأسه نار

ويرى القزوينى : أن فى البيت إيغالاً ، فالشاعرة لم ترض أن تشبهه بالعلم الذى هو الجبل المرتفع المعروف بالهداية حتى جعلت فى رأسه ناراً »[٥١] .

ولاشك أن هذا يشكل فضيلة للوزن ، حيث إنه بتمام الوزن اكتمل المحتوى الشعرى اكتمالاً حسناً وتحققت الصورة واستغرقت عناصرها .

فلم يكن تمام الوزن على حساب المعنى ولم يحدث تدافع بين الإيقاع والبنية اللغوية أو بين الوزن والمحتوى الشعرى ، ومن هنا فليس ثمة ضرورة تركيبية ، لأن إتمام الوزن يسير متوازياً مع إتمام المعنى فى إطار الأداء الشعرى ذى المستوى المتميز ، ولو جعل التتميم أو الإيغال الشاعر يسف أو يهبط فى أدائه الشعرى لكان حشواً أو ضرورة فالحشو إتمام دون مخالفة ، والضرورة إتمام مع المخالفة من جهة أو أكثر كما سنرى .

وصورة الجبل الذى فى رأسه نار هى المعادل الموضوعى لصخر ، وهى التى وضعتها الشاعرة فى اعتبارها ، ولسنا بإزاء زيادة ، وإنما نحن بإزاء تحقيق الصورة وهذا ما يمكن أن يقال بالنسبة لكثير من نماذج الإيغال التى قدموها .

فمن ذلك قول الأعشى :

كناطح صخرة يوماً ليوهنها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

يقول العسكرى : تم الكلام عند « يضرها » فلما احتاج إلى القافية قال : وأوهى قرنه فزاد معنى »[٥٢] .

ولاشك أن الصورة متكاملة ، صورة الوعل الذى ينطح الصخرة ليوهنها فيحطم قرنه ، ولم يصرح الشاعر فى البدء بنوع الحيوان الذى ينطح الصخرة ولهذا فإن ذكره لا يمثل زيادة ، فضلاً عن أن « أوهى قرنه » إضافة للمعنى .

ولو قال الشاعر :

كالوعل ينطح صخرة ليوهنها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

لما كان فى تكرار لفظه الوعل زيادة ، وإنما هو نوع من رد الأعجاز على الصدور ، واسترجاع المتحدث عنه لزيادة حضوره .

ومن ذلك قول ذى الرمة :

أظن الذى يجدى عليك سؤالها دموعاً كتبديد الجمان المفصل

فالعسكرى وابن رشيق يريان أن فى قوله « المفصل » إيغالاً حيث تم كلامه ـ بالجمان ـ ثم قال المفصل فزاد فيه »(٥٣)

ومنه أيضاً قول امرئ القيس :

كأن عيون الوحش حول خبائنا وأرحلنا الجزع الذى لم يثقب

ويرى محمد بن على الجرجانى أن قوله : لم يثقب زيادة على التشبيه فكمل له »(٥٤)

ويرى العسكرى أن قوله ـ لم يثقب ـ يزيد التشبيه توكيدًا لأن عيون الوحش غير مثقبة »(٥٥)

ومع أن هذا يلفت نظرنا إلى ميزة الوزن وتوافق الإطار الموسيقى مع المحتوى الشعرى ، فإن هناك مأخذاً فى أسلوب تناول القدماء لهذه الظاهرة ، حيث يفصلون فصلاً غير موضوعى بين المبنى والمعنى ، بصورة تجعل الشعر أقرب إلى الصنعة اللفظية منه إلى الإبداع .

فقد أشرنا إلى أن الصفة تخصص الموصوف وتحدد دلالته ، ومن ثم فإن المعنى لا يتم بغيرها ، فالموصوف لا يغنى عن الصفة ، وإن كانت الصفة تغنى عن الموصوف ، ولهذا فإن وجود الصفة ليس زيادة للتحسين وإنما ضرورة يقتضيها الحال ، أو المقام ، أو السياق ، وهى فى بيت امرئ القيس جاءت لتحقيق الصورة .

ومثل ذلك تحليلهم لقول امرئ القيس :

إذا ما جرى شأوين وابتل عطفه تقول هزيز الريح مرت بأثاب

فالتشبيه قد تم عند قول : هزيز الريح ، وزاد بقوله : مرت بآثاب[٥٦]
ومثل ذلك قول مسلم بن الوليد :

إذا ما علت منا ذؤابة شارب   تمشت به مشى المقيد فى الوحل

فقد زاد : المقيد فى الوحل »[٥٧]
وهى زيادة تم بها المعنى .
وهو مثل قول الأعشى[٥٨] :

غراء فرعاء مصقول عوارضها   تمشى الهوينا كما يمشى الوجى الوحل

فالوحل إيغال ، وهو ضرورى لاكتمال الصورة الشعرية .
ومثله قول الطرماح العقيلى يصف فرساً بسعة المنخر :

لايكتم الربو إلا ريث يخرجه   من منخر كوجار الثعلب الخرب

فالزيادة فى « الخرب » .
وهى صفة تتم بها الصورة .

ومثله قول الشاعر :

أُلوِّى حيازيمى بهنَّ صبابةً   كما تتلوى الحية المتشرق

فقوله المتشرق إيغال[٥٩] وهى صفة تتم بها الصورة ومنه قول جرير[٦٠] :

بات الفهرزدق عائراً وكأنه   قَعْوٌ تعاوره السقاة معارُ

فالإيغال فى قوله : معار .
ومنه قول النجاشى[٦١] :

لما أتانى مايقول ودونه   مسيرة شهر للمطىَّ المفرد

ومنه قول مروان بن أبي حفصة :

هم القوم : إن قالوا أصابوا وإن دعوا أجابوا وإن أعطوا أطابوا وأجزلوا

فقوله وأجزلوا إيغال[٦٢] .

وهو عطف أتم به الشاعر المعنى مع تمام الوزن .

فالإيغال فى الشواهد التى عرضها البلاغيون يكون فى القافية وكثيراً ما يكون صفة أو ما يشبه الصفة أو معطوفاً أو تكراراً لكلمة وقد يأتى متعدداً .

ومن ذلك قول بشار بن برد[٦٣] :

وغَيران من دون النساء كأنه أسامة/ ذو الشبلين/ حين يجوع

فذو الشبلين ، وحين يجوع إيغال .

ويرى ابن رشيق أنه ليس بين التتميم والإيغال كبير فرق ، إلا أن الإيغال فى القافية لا يعدوها ، والتتميم فى حشو البيت »[٦٤] .

وهو يكشف عن علاقة بين الإطار الموسيقى وتمام المحتوى الشعرى واكتمال المعنى ، فالمعنى الجيد لا يتم إلا فى شكل جيد واكتمال الشكل منطلق لنضج المحتوى وكماله .

٥ ـ الاعتراض أو الاستدراك :

وهو عند ابن رشيق : اعتراض كلام فى كلام لم يتم .. ثم يرجع إليه فيتمه »[٦٥] .

ومن ذلك قول كثير عزة :

لو أن الباخلين ـ وأنت منهم ـ رأوك تعلموا منك المطالا

فقوله وأنت منهم اعتراض كلام فى كلام[٦٦] .

ومن ذلك قول النابغة الجعدى :

ألا زعمت بنو عبس بأنى ـ ألا كذبوا ـ كبير السن فانى

فقوله « ألا كذبوا اعتراض يمكن أن يقوم المعنى بدونه ـ إسناداً ـ ،

ومن حيث البناء النحوى للجملة حيث إن هذا الجملة الاعتراضية فصلت بين إسم إن وخبرها ولأنها لا تدخل بأى صفة غير الاعتراض فى بناء الجملة صنفوها من الجمل التى لا محل لها من الإعراب .

أما من جهة المعنى الذى عبر عنه الشاعر فإنها أفادت خصوصية فى المعنى ، وقد وضعه القزوينى ضمن الإطناب ، ويرى أنه :

أن يؤتى فى أثناء الكلام ، أو بين كلامين متصلين معنى ، بجملة أو أكثر لا محلَّ لها من الإعراب لنكتة سوى ما ذكر فى التكميل[٦٧] .

ومنه الدعاء كقول المتنبى[٦٨] :

وتحتقر الدنيا احتقار مجرب يرى كل ما فيها ـ وحاشاك ـ فانيا

فإن قوله وحاشاك ـ دعاء حسن فى موضعه .

والتنبيه فى قول الشاعر[٦٩] :

واعلم ـ فعلم المرء ينفعه أن سوف يأتى كل ما قدرا

فقوله : « فعلم المرء ينفعه » اعتراض يفيد التنبيه والتعليل للطلب .

والمطابقة مع الاستعطاف كما فى قول أبى الطيب المتنبى[٧٠] :

وخفوق قلب لو رأيت لهيبه يا جنتى ـ لرأيت فيه جهنّما

فقوله « يا جنتى » مطابقة مع (جهنم) وهو اعتراض يفيد الاستعطاف .

ومنه التنبيه على أمر فيه غرابة كما فى قول الشاعر :

فلا هجره يبدو ـ وفى اليأس راحة ولا وصله يبدو لنا فنكارمه

فإن قوله : « فلا هجره يبدو » يشعر بأن هجر الحبيب أحد مطلوبيه ، وغريب أن يكون هجر الحبيب مطلوباً للمحب فقال وفى اليأس راحة لينبه على سببه »[٧١]

فالاعتراض يشبه التتميم من حيث إنه اعتراض ذو فائدة يأتى فى حشو البيت ، وهناك من يخلط بين الاعتراض والالتفات ، وقد حدد العسكرى المصطلحين تحديداً واضحاً فقال فى تعريفه للاعتراض : (إن الاعتراض هو اعتراض كلام فى كلام لم يتم ثم نرجع إليه فيتمه) كما أوضحنا .

٦ ـ الالتفات :

أما الالتفات فإنه يختلف عن الاعتراض من حيث إن الالتفات هو أن يفرغ المتكلم من المعنى فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره[٧٢]

ومن ذلك قول جرير[٧٣] :

أتنسى إذا تودعنا سليمى   بعود بشامة سقى البشامُ

فقد دعا للبشام بعد أن انتهى من جملته ، فالالتفات هنا يشبه الإيغال من حيث تمام البيت به وزيادة معناه » .

ومن ذلك قول الشاعر[٧٤] :

طرب الحمام بذى الأراك فشاقنى   لازلت فى عللٍ وأيكٍ ناضر

فالشطر الثانى التفات دعا فيه الشاعر للحمام .

ومنه قول الآخر[٧٥] :

لقد قتلت بنى بكر بربهم   حتى بكيت وما يبكى لهم أحد

فقوله ـ وما يبكى لهم أحد ـ التفات .

وقد يأتى الالتفات فى حشو البيت .

ومن ذلك قول حسان[٧٦] :

إن التى ناولتنى فرددتها   قُتِلَتْ قُتِلْتَ فهاتها لم تقتلِ

فقوله ـ قُتِلْتَ ـ التفات .

وهناك ضرب آخر من الالتفات : وهو أن يكون الشاعر آخذاً فى معنى وكأنه يعترضه شك ، أو ظن أن راداً يردُّ قوله أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً إلى ما قدمه ، فإمَّا أن يؤكده ، أو يذكر سببه ، أو يزيل الشك عنه ، ومثاله قول المعطل الهذلى :

تبين صلاة الحرب منَّا ومنهم   إذا ما التقينا والمسالم بادن

فقوله ـ والمسالم بادن ـ رجوع عن المعنى الذى قدمه ، حتى بين أن علامة صلاة الحرب من غيرها أن المسالم بادن والمحارب ضامر(٧٧) .

وهذا الالتفات جاء كالإيغال ، حيث تم به المعنى والمبنى فجاءت القافية جزءاً من هذا التتميم وإن كان الإيغال يختلف عنه من حيث العلاقة بالكلام السابق له .

ومنه قول حدير بن ريعان(٧٨) :

معازيل فى الهيجاء ليسوا بزادة   مجازيع عند البأس ، والحر يصبر

فالحر يصبر التفات وهو فى نفس الوقت قد تم به مبنى البيت فالالتفات كالاعتراض كلام يزاد لإتمام المبنى فيزيد به المعنى ويستقيم الوزن .

وإذا كان الإيغال يشبه الالتفات فى أنهما تتميم فى أواخر الأبيات فإن الإيغال يتصل ببناء الجملة التى جاء تتمبماً لها اتصالاً شبه معنوى ، أما الالتفات فإنه يشبه الاعتراض من حيث إنه قد يأتى استدراكاً أو تعليلاً أو بياناً لمفارقة معنوية ، أما الإيغال فإنه يأتى وصفاً أو تحقيقاً أو تكميلاً للمعنى السابق .

وهذه قصيدة لعمرو بن قميئة الشاعر الجاهلى تبدو فيها بعض الظواهر السابقة يقولُ فيها(٧٩) :

١ ـ نأتك أمامة إلا سؤالاً   وإلا خيالاً يوافى خيالاَ
٢ ـ يوافى مع الليل ميعادَها   ويأبى مع الصبح إلا زيالاَ
٣ ـ فذلك تبدل من ودها   ولو شهدت لم تواتِ النَّوالا

٤ ـ وقد ربع قلبي إذ أعلنوه وقيل أجد الخليط احتمالا
٥ ـ وحث بها الحاديان النجاء مع الصبح لما استثاروا الجمالا
٦ ـ بوازل تحدى بأحداجها ويحذين بعد نعالٍ نعالا
٧ ـ فلما نأوا سبقت عبرتى وأدرت لها بعد سجل سجالا
٨ ـ تراها إذا احتثها الحاديان بالخبت يرقلن سيراً عجالا
٩ ـ فبالظل بدلن بعد الهجير وبعد الحجال ألفن الرحالا
١٠ ـ وفيهن خولة زين النساء زادت على الناس طرا جمالا
١١ ـ لها عين حوراء فى روضة وتقرو مع النبت أرطى طوالا
١٢ ـ ونجرى السواك على باردٍ تخال السيال وليس السيالا
١٣ ـ كأن المدام بعيد المنام علتها ، وتسقيك عذباً زلالا
١٤ ـ كأن الذوائب فى فرعها حبال توصل فيها حبالا
١٥ ـ ووجه يحار له الناظرون يخالونهم قد أهلوا هلالا
١٦ ـ إلى كفل مثل دعص النقا وكفٌّ تقلب بيضاً طفالا
١٧ ـ فبانت ومانلت من ودها قبالاً ولا مايساوى قبالا
١٨ ـ وكيف تبتين حبل الصفا ء من ماجد لايريد اعتزالا
١٩ ـ فتى يبتنى المجد مثل الحسا م أخلصه القين يوماً صقالا

فالتتميم والإيغال فى القصيدة يبدوان بصورة لافتة للنظر على هذا النحو :

١ ـ يوافى خيالا
٤ ـ احتمالاً
٥ ـ لما استشاروا الجمالا
٦ ـ بعد نعالٍ
٧ ـ بعد سجلٍ
٩ ـ سيرًا عجالاً
١٠ ـ على الناس طرًّا
١١ ـ فى روضة .. طوالا
١٢ ـ وليس السيالا
١٣ ـ زلالا
١٤ ـ توصل فيها حبالا
١٥ ـ هلالاً
١٦ ـ طفالاً
١٧ ـ ولا ما يساوى قبالاً
١٨ ـ لا يريد اعتزالاً
١٩ ـ يومًا صقالاً:

فهذه جميعاً جاءت تتميماً للبناء اللغوى ، حتى يكتمل الوزن فرضًا ، وقد جاء بعضها فى حشو الأبيات ، والبعض الآخر فى القافية ، وهى عندما أتمت الوزن ، اكتمل بها المعنى وزاد خصوصية وحسناً .

وقد جاءت فى إطار مقتضى الحال فأصاب بها الشاعر معنى يزيد المحتوى اكتمالاً ، وليس اكتمال المعنى زيادة يمكن الاستغناء عنها فرضاً فالذى يهمنا هو ما انتهت إليه البنية الشعرية .

والشاعر المجيد يستطيع أن يوائم بين الوزن والمحتوى الشعرى .

وإذا كانت وجهه نظر بعض الدارسين تتمثل فى اعتبار التتميم والايغال وغيرها وسائل أو ظواهر من ظواهر الإطناب ، استخدامها الشاعر ليحقق التناسب بين المعنى والمبنى ، أو بين المحتوى والوزن ، فإننا من وجهة نظر موضوعية ننظر إلى التركيب بوصفه وحدة ، أو بنيه لغوية ذات عضوية خاصة ، بمعنى أن الذى يمكن أن يعتبره البعض حشواً أو تتميماً قد يكون هو المحور الذى سبق إليه ذهن الشاعر ، فالصورة تأتى وحدة واحدة دون هذا التجزئ الذى يقحمه عليها الدارسون .

وإذا كنا قد رأينا أن الحشو الذى لافائدة منه ، يكاد يكون معدوماً ـ فيما عرضه الدارسون من شواهد ـ فإننا نرى أن ما أشار إليه الدارسون من تتميم وإيغال والتفات واعتراض يمثل شواهد على أن الإطار الموسيقى للشعر العربى ليس قيداً على الإبداع ، بل إنه فى أكثر الأحيان يطلق كوامن الإبداع ويفجر طاقات اللغة ، فنجد أن إتمام المعنى يُتمُّ المبنى ، والوزن يزيد البنية الشعرية تفرداً ويجعلها نسيجاً متميزاً وممتازاً فى آن واحد .

ومن هنا فإننا نرى أن الإطار الموسيقى حتى فى هذه النماذج التى يبدو فيها الشاعر قد انتهى من بنائه اللغوى ، أو المعنوى ، قبل تمام الوزن والتى يأتى فيها بكلمة أو أكثر يتم بها المعنى ـ حتى فى هذا النماذج تبدوا قابلية الوزن للتوافق مع البناء اللغوى غير محدوده ، فالشاعر المجيد يمكن أن يصل إلى مستويات متميزة من الإبداع ما دامت لديه القدرة والأدوات الفنية ـ فى إطار بحور الشعر العربى أو ما نسميه بالشعر العمودى .

ب ـ فى الشعر الحـر :

إذا بحثنا فى الشعر الحر وجدنا فيه نفس الظواهر السابقة من حشو وتتميم وإيغال ، وغير ذلك مما يتم به الشاعر الوزن ، لأن هذه الظواهر لا تأتى فقط لإتمام الوزن ، من حيث عدد التفعيلات وطول البيت ، وإنما تأتى لإحداث التوافق الذى يريده الشاعر لتشكيله ويستوجبه التشكيل الشعرى ، ومعنى ذلك أن الشاعر يستخدم مثل هذه التقنيات ليستقيم الوزن لا لتكميل الوزن فقط ، ولهذا فإن الشاعر فى الشعر الحر يستخدمها سواء فى حشو السطر أو فى نهايته حتى يستقيم الوزن ،

ومن ذلك قول صلاح عبدالصبور[٨٠] :

يتجمعون على موائد السهر الفقير ، معذبين ومطرقين .
الدمع سقياهم ، وخبزهم التأوه ، والأنين .
يلقون ـ بين الدمعتين ـ زفير أسئلة .
تخشخش مثل أوراق الخريف الذابلات

فوصف الشاعر لموائد السهر بالفقير وكذلك الحال معذبين ، تتميم وإيغال ، وكذلك « الأنين » والذابلات ، وبين الدمعتين زفير . ولكننا لو تصورنا الأسطر بدون هذه الإضافات لوجدنا أننا لسنا بإزاء حشو تتطلبه فقط ضرورة البناء الموسيقى ، وإنما بإزاء بوانى موضوعية لا يستقيم المحتوى المعنوى بدونها ، كما وجدنا فى الشعر العمودى .

ومن ذلك قول الشاعر أحمد سويلم[٨١] :

أعرف الآن أن السماء معبأه بالسحاب الكذب
أعرف الآن أن الرياح محت ذاكرات الكتب .
أن زيت المصابيح فى الطرقات خبا ... وانتحب
أن ماء الضروع تبخر فى أرضنا ... واحتجب .

فالكلمات : الكذب .. وانتحب .. واحتجب ، زيدت للقافية فهى إيغال ، ولكنها كملت المعنى ، ومن هنا نرى أنها جاءت تتميما للمعنى فى المقام الأول ، لأن

الوزن يستقيم بدونها فوزن كل منها على حدة « فاعلن » ولو اسقطنا هذه التفعيلة لما تأثرت أسطر المتدارك لكن الشاعر حافظ عليها لا من أجل الوزن فقط وإنما مَن أجل المعنى أيضاً ، على الرغم مما يبدو ظاهراً من زيادتها . ومن ذلك قول عبدالوهاب البياتى (٨٢) :

تتذوق طعم الفتح وحيداً ، تجتاز الأفق بنار الشعر .
الـزرقـاء .
تتقمص روح الأجداد .
تعبر نهراً بعد البحر ، وبحراً بعد الصحراء .
سيفك ومض البرق وخيمتك الغابات العذراء .

فالزرقاء ، بعد الصحراء ، العذراء ، جاءت للقافية وتم بها المعنى فهى إيغال ، وقد أعطت للأسطر إيقاعها الشعرى وخلصتها من النثرية . وقد كان الشاعر قادراً على الاستغناء عن هذه القوافى ولكنها ، هنا لا تمثل مجرد تتميم للإيقاع ، وإنما هى أيضاً تتميم للمعنى .

ومن ذلك قول نزار قبانى (٨٣) :

أوقفونى .
وأنا أضحك كالمجنون وحدى .
من خطاب كان يلقيه أمير المؤمنين ..
كلفتنى ضحكتى عشر سنين .

فالشاعر قد جاء بلفظة ــ وحدى ــ فى السطر الثانى استكمالاً للوزن وللتفعيلة فاعلاتن ، وأدت اللفظة وظيفة فى البناء المعنوى ، ولكن اللافت للنظر أن الشاعر ضحى بالقافية التى يمكن أن تتحقق ، لو كان انتهى بالسطر عند « المجنون » من أجل استكمال الوزن والمعنى . وهذا يجعلنا نتنبه إلى أن الشاعر قد يترك القافية استكمالاً للوزن .

وقد يزيد الشاعر حرفاً أو حرفين من حروف العطف أو الاستئناف أو التنبيه أو تأكيد .. ليقيم الوزن .

ومن ذلك قول الدكتور أحمد مستجير[٨٤] :

ها هنا حيث التقينا من سنين .
ليتنى يا حب ما كنت سألتك .
فلقد أطرقت فجأة .
ثم همهمت بصوت يشبه الظل على الموج البطئ .

فالحرفان : ها ، الفاء فى فلقد يكملان الوزن إلى جانب دلالتهما فى السياق . كما يلاحظ أن قوله : يشبه الظل على الموج البطئ يمثل نوعًا من التتميم المعنوى والإيقاعى .

ومن ذلك قول فاروق شوشة[٨٥] :

ميستى ! ...
... صوتك الندى فى دمى .
شيئ أثيريًا ... أضمه واحتمى .
... تدق أيامى ... تصب فى غدى .
... من أعماق نبع دافئ القرار .
... ضمنى هنيهةً .. وطار .
... خافقى الملح واستدار .
... ألمس النداء باليد .
... الليل حديث مطلع النهار .
... الرطيب ما يزال فى فمى .
... تاريخ صنعناه بألف موعد .
... طفولياً ، برئ السمت ناعم الإزار .

فالنهايات : فى دمى ، وأحتمى ، تصب فى غدى ، القرار ، وطار ، واستدار ، باليد ، ما يزال فى فمى ، بألف موعد .. تمثل هذه النهايات تتميماً معنوياً وهى فى نفس الوقت قوافٍ للأسطر الشعرية .

وقد يأتى التتميم فى حشو السطر الشعرى المدور .

ومن ذلك قول نزار قبانى[٨٦] :

وجلست فى ركن ركين .
تتسرحين .
وتنقطعين العطر من قارورة ، وتدمدمين .
لحنًا فرنسى الرنين .
لحنًا كأيامى حزين .
قدماك فى الخف المقصب .
جدولان من الحنين .

فالكلمات : ركين ، تتسرحين ، وتدمدمين ، الرنين ، حزين ، المقصب ، من الحنين . جاءت لإتمام الوزن والقافية ، وهى فى نفس الوقت تمثل تتميماً للمعنى وإيغالاً .

ومن ذلك قول فاروق شوشة فى قصيدته اعتراف بديوان إلى مسافرة :

يا مخجلى .
متى أراك تنفض البلى الذى أصابنا معاً .
أصابنا فأوجعنا .
تعيدنا لجوهر الحياة فى عروقنا .
تقول أنت كلمتك .
تسمعنى حكايتك .
تزيل عارنا ... غبار عصرنا .
لأن حقدنا نما وأمرعا .

متى أراك قد خطوت خطوتك .
مددت للحياة عزمةً بعمق يأسنا .

فالنهايات هنا تمثل تتنيماً معنوياً ، أو إيغالاً بمعنى أدق ، كما أنها تمثل تكميلاً للمعنى وللوزن معاً .

وهناك أمثلة كثيرة ، يمكن أن نستشهد بها على وجود هذه الظواهر ، من حشو واستدعاء وتتميم وإيغال فى الشعر الحر ، مثلما وجدناها فى الشعر العمودى .

وهى ظواهر تؤكد أن الأساس الإيقاعى للشعر العربى بنوعيه واحد ، وتجعلنا نراجع أنفسنا ، قبل إصدار قرارات أو آراء ندين فيها الإطار الموسيقى للشعر العمودى ، أو الشعر الحر .

كما أنها تلفت نظرنا إلى الفهم الخاطئ لمعنى العضوية فى الشعر ، فالعضوية الشعرية ليست هى تلك التى تنتظم الكائنات ، وإنما هى عضوية لغة ومعان ، لها من المرونة ما لهذه اللغة ولهذه المعانى ، هى عضوية إبداع مخلوق لا يصل للكمال الذى يفترضه البعض ، ولهذا فإنها عضوية نسبية ، قد نستطيع أن نغير من نظامها أو شكلها دون أن نكون قد هدمنا العمل الأدبى ، كما سنرى فى دراستنا للشعر الحر .

بل إن الشاعر نفسه يعرف ذلك من خلال عملية الإبداع والمراجعة والتصحيح والتنقيح لقصائده سواء أكان الشعر عمودياً أو حراً .

ثانياً : ظواهر تمام الإطار الموسيقى دون البناء اللغوى

فى الشعر العمودى والحر
التضمين والتدوير والاستدارة

قبل أن نتناول الشعر الحر ، نرى أن نقدم دراسة موجزة لهذه المصطلحات ، حيث إنَّها أصبحت أكثر شيوعاً فى الشعر الحر ، وحيث اتخذت مظهراً متميزاً عما هى عليه فى الشعر العمودى .

١ ـ التضمين :

جاء فى اللسان « المضمن من الشعر : ما ضمنته بيتا ، وقيل لم تتم معانى قوافيه ، إلا بالبيت الذى يليه »[٨٧] .

وفى الكافى « التضمين هو أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثانى »[٨٨] .

ومنه قول الشاعر[٨٩] :

ياذا الذى فى الحب يلحى أما	والله لو حملت منه كما
حملت من حب رخيم لما	لمت على الحب فذرنى وما
أطلب إنى لست أدرى بما	قتلت إلا أننى بينما
أنا بباب القصر فى بعض ما	أطلب من قصرهم إذْ رمى
شبه غزال بسهام فما	أخطأ سهما ، ولكنّما
عيناه سهمان له كلما	أراد قتلى بهما سلّما

وقد جاء فى المحكم أن المضمن من أبيات الشعر ما لم يتم معناه إلا فى البيت الذى بعده »[٩٠] .

فالبيت ينتهى قبل أن تنتهى الجملة ، والبيت التالى لا يبدأ مع بداية الجملة حيث تبدأ الجملة فى البيت السابق له ، بل إن الشطر الواحد لا يستقل من حيث بناء الجملة عن الشطر الثانى ، ولا شك أن هذا التدوير يحدث نوعاً من التلاحم والاستمرارية الإيقاعية واللغوية ، لكنه مع ذلك يحدث نوعاً من التدافع بين الإيقاع والبناء اللغوى ، ولو أعدنا كتابة الأبيات بطريقة النثر لوجدنا أن القافية قد اختفت بين السطور . ولابن المعتز قصيدة مضمنة مدورة لا تقرأ إلا متصلة الأبيات وهى تشبه القصيدة المنثورة الدائرية التى يكتبها بعض الشعراء كالبياتى ، من بعض الوجوه .

يقول ابن المعتز[٩١] :

يـا نـفس ويحك طـال مـا ... أبصرت موعـظـة ومـا
نـفـعـتك فـاخشى وانتهى ... وعـليك بـالـتقوى كـمـا
فـعـل الأنـاس الصـالحو ... ن وبـادرى فـلـربما
سـلم المبـادر واحـذرى ... يـا نـفس من سوفٍ فـمـا
خـدع الشـقـى بمثـلـهـا ... إيـاك منهـا كـلـمـا
نـاحت مـكـايـدهـا ضـمير ... ك إنمـا هـى إنمـا
خـطـر وكـم قـتـلت وأهـ ... لـكت النـفوس وقـلـمـا
تـغنى أمـانيهـا إذا ... حضـر الـردى وكـأنما
لـم يحيى من لاقـى منيـ ... ـتـه فـيـا عـجـبـا أمـا
فى ذاك مـعـتبر ولا ... شـاف بـقصـر من عـمـا

فالأبيات متصلة اتصالاً عضوياً .

والجملة لا تنتهى بانتهاء البيت والقافية ، ويمكن أن تكتب الأبيات بصورة تشبه القصيدة المدورة من الشعر الحر على هذا النحو « يا نفس ويحك طالما أبصرت موعظة ، وما نفعتك ، فأخشى وانتهى وعليك بالتقوى كما فعل الأناس الصالحون وبادرى ،

فلربما سلم المبادر ، واحذرى يا نفس من سوف ، فما خدع الشقى بمثلها ، إياك منها كلما ناحت مكايدها ضميرك ، إنما هى إنما خطر .

وكم قتلت وأهلكت النفوس وقلما تفنى أمانيها إذا حضر الردى ، وكأنما لم يحيى من لاقى منيته فيا عجباً أما فى ذاك معتبر ولا شاف بقصر من عما » .

فنحن لا نشعر بأثر القافية لأنها لا تأتى مع نهاية الجملة .

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن القصيدة المدورة هى من اختراع القدماء لا المحدثين .

٢ ـ الاستدارة :

هى أن تتوالى مجموعة متلاحمة من الأبيات تجرى على نظام منسق يقوم فيه كل بيت بنفسه فى معناه ، ولكن المعنى العام لا يتم إلا بالبيت الأخير »[٩٢] .

وهناك أنماط كثيرة للاستدارة فى الشعر القديم .

ومن ذلك قول امرئ القيس[٩٣] :

لعمرى لقوم قد نرى أمس فيهم مرابط للأمهار والعكر الدثر
أحب إلينا من أناس بقنة يروح على آثار شائهم النمر

فقد ورد المبتدأ فى البيت الأول « قوم » وجاء الخبر فى أول البيت الثانى « أحب » .

ومنه أيضاً قول امرئ القيس[٩٤] :

أبعد الحارث الملك ابن عمر وبعد الخير حجر ذى القباب
أرجى من صروف الدهر لينا ولم تغفل عن الصُّمِّ الهضاب

الجملة تبدأ من أول البيت الأول ، وتنتهى فى نهاية الشطر الأول من البيت الثانى ، حيث تعلق الظرف الذى جاء بعد أداة الاستفهام بالفعل الذى ورد متأخراً .

ومن ذلك قول الأعشى[٩٥] :

وأبيض كالسيف يعطى الجزيل   يجود ويغزو إذا ما عدم
تضيفت يومًا على ناره   من الجود فى ماله احتكم

فالجملة تبدأ من وأبيض ، وتنتهى بنهاية الشطر الأول من البيت الثانى .

ومن أنماط الاستدارة : الشطر المطول .

ومنه قول الأعشى أيضاً[٩٦] :

فإن تك لمتى يا قتل أضحت   كأن على مفارقها ثغاما
وأقصر باطلى وصحوت حتى   كأن لم أجر فى ددن غلاما
فإن دوائر الأيام يفنى   تتابع وقعها الذكر الحساما

فقد وردت جملة الشرط فى أول البيت الأول وانتهت فى آخر البيت الأخير .

ومن ذلك ما يسمى بالمفاضلة التمثيلية ، حيث يأتى الشاعر بالمبتدأ مسبوقاً بما النافية ثم يسترسل فى وصف هذا المبتدأ وبعد ذلك يأتى الخبر على وزن أفعل التفضيل مجروراً بالباء الزائدة .

ومنه قول المرقش الأصغر[٩٧] :

وما قهوة صهباء كالمسك ريحها   تعل على الناجود طوراً وتقدح
ثوت فى سباء الدن عشرين حجة   يطان عليها قرمد وتروح
سباها رجال من يهود تباعدوا   لجيلان يدنيها من السوق مربح
بأطيب من .فيها إذا جئت طارقا   من الليل بل فوها ألذّ وأنصح

فالمبتدأ « قهوة » والخبر « أطيب » ولا شك أن الاستدارة هنا وفى النماذج الأخرى تقترب من التضمين وتتميز عنه فى نفس الوقت ، من حيث إن الجملة التى كان من المقدر لها أن تنتهى بنهاية القافية ، تتجاوز القافية إلى أول البيت التالى دون تدافع بين الوزن والتركيب .

وأمَّا التضمين فأنماط كثيرة فقد يأتى اسم إن فى القافية ويأتى خبرها فى أول ذلك كما رأينا فى تضمين النابغة عند دراستنا لعيوب القافية .

ومن ذلك أن يأتى الموصول فى القافية وتأتى صلته فى أول البيت الثانى كقول الاعشى(٩٨) :

فلله عينا من رأى من عصابة أشد على أيدى السعاة من التى
أتتهم من البطحاء يبرق بيضها وقد رفعت راياتها فاستقلت

وقد يأتى الفعل أو اسم الفعل ، فى آخر بيت ويأتى المفعول به فى أول تاليه ومنه قول النابغة(٩٩) :

ألكنى يا عيين إليك قولاً سأهديه إليك ، إليك عنى
قوافى كالسلام إذا استمرت فليس يرد مذهبها التظنى

وقد يأتى الفعل فى القافية ويأتى الفاعل فى أول البيت التالى كقول الأعشى(١٠٠) :

فتنازعا سر الحديث فأنكرت فنزا بها
عضبُ اللسان متقن فطن لما يعنى بها

فعضب فاعل للفعل نزا الذى جاء جزءاً من القافية .

وقد ورد فى اللسان نموذجاً فصل فيه الشاعر بين الجار والمجرور .

ومن ذلك قول القُلَّاخ لسوار بن حيان المنقرى(١٠١) :

ومثل سوَّار رددناه إلى .
إدرونه ولؤم إصه على .
الرغم موطوء الحمى مذللا .

فالتضمين فصل عنصرين يجب وصلها ، والفصل ملحوظ هنا أكثر من الاستدارة كما أن التضمين لا يكون فيه الفصل عن طريق حشو كأن يعطف على الركن الأول أو

يوصف ، ولكنه مجرد فصل يكون فيه العنصر الأول من الجملة فى آخر البيت الأول والعنصر الثانى فى أول البيت التالى ، وقد يفصل بين الفعل وبين المفعول به المقدم كما فى قول الأعشى(١٠٢) :

مـا بـكـاء الـكـبير بـالأطلال وسؤالـى فـهـل تـرد سؤالى
دمـنـةٌ قـفـرةٌ تعاورها الصيـ ـف بريحين من صبًا وشمالى

فالجملة « هل ترد سؤالى دمنة » جملة واحدة ومثلها تماماً .

قوله « فترابها عضب » وهذا نمط يختلف عن أنماط المفاضلة التمثيلية والشرط المطول والجمل الطويلة التى يفصل بين طرفها عن طريق تراكيب لغوية حيث نجد قافية تنتهى نهاية مقبولة لأن التركيب الداخل حشوًا بين ركنى الجملة لا تضمين فيه وتنتهى القافية متوازية مع نهاية التركيب اللغوى الداخلى الذى وردت فيه .

وهناك بعض التراكيب التى يمكن أن تندرج فى إطار التضمين والاستدارة . ومن ذلك قول الأعشى(١٠٣) :

ومنا الذى أعطاه فى الجمع ربه على فـاقـه ولـلـملوك هـباتها
سبايا بنى شيبان يوم أوراه على النار إذا تجلى له فتياتها

فالعناصر الأساسية فى الجملة : أعطاه .. ربه .. سبايا ..) والجملة الاعتراضية « وللملوك هباتها » خففت من حدة انكسار التركيب وتوزعه فى بيتين شعريين .

٣ ـ التدوير :

هو اشتراك سطرى البيت فى كلمة واحدة ويسمى البيت : المدور أو المداخل أو المدمج يقول ابن رشيق : « والمداخل من الأبيات : ماكان قسيمه متصلاً بالآخر غير منفصل منه ، قد جمعتهما كلمة واحدة ، وهو المدمج أيضاً ، وأكثر ما يقع فى عروض الخفيف ، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة ، وقد يستخفونه فى الأعاريض القصار ، كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك »(١٠٤) .

وترى الشاعرة نازك الملائكة أن « للتدوير فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر ، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونه لأنه يمده ويطيل نغماته » وترى أن التدوير يسوغ فى كل شطر تنتهى عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) فى بيتى عمر أبو ريشة من المتقارب[١٠٥] :

رويدك لا تجرحى صمتك الر ... هيب ولا تهتكى مئزره
فإنى أحس به همهمات الـ ... وحوش وخشخشة المقبرة

ومثل فاعلاتن فى البحر الخفيف ... غير أن التدوير يصبح ثقيلاً ومنفرًا فى البحور التى تنتهى عروضها بوتد مثل « فاعلن » و« مستفعلن » ومتفاعلن ... بسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلما يقعون فى تدوير البحر البسيط أو الطويل أو السريع أو الرجز أو الكامل .

وترى أنه : يسوغ فى مجزوء الكامل لا بل إنه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة ، وكذلك مجزوء الزجر »[١٠٦] .

وقد تبين لى من دراستى لشعر الأعشى أن هذا الشاعر كان يأتى بكثير من أبيات الخفيف مدورة وكذلك مجزوء الوافر ومجزوء الكامل ويبدو لى أن وجود التدوير فى بعض البحور بمثل ذلك الحشد لا بد أن يغير نظرتنا ويجعلنا نفترض أن الجاهليين كانوا يتعاملون مع هذه البحور ـ التى يكثر فيها التدوير ـ تعاملهم مع أشطار الرجز ، حيث يسيطر عليهم نموذج الشطر لا البيت ، أما ما جاء مقسماً فإنه يمثل نمطاً من التقسيم الذى نراه فى إطار الشطرة الواحدة ، فالجاهليون لم يكونوا أهل كتابة ، والذى يزيد من صحة هذا الفرض أن كثيراً من الأبيات المدورة جاء مقسماً تقسيماً ثلاثياً مما يؤكد أن نموذج البيت لم يكن هو المسيطر على الشاعر .

ولننظر إلى قول الأعشى[١٠٧] :

سلس مقلده أسيـ ... ـل خده مرع جنابه
///ه //ه ///ه //ه ... /ه/ه //ه ///ه //ه/ه
متفاعلن متفاعلن ... متفاعلن متفاعلاتن

فالشاعر لا يتعامل مع الإيقاع تعاملاً لفظياً بحيث تنتهى التفعيلة مع نهاية كلمة وإنما تتراكب البنية الإيقاعية تراكباً قوياً مع البنية اللفظية والصوتية بحيث لا نستطيع أن نفصل بينها .

ونحن لا نتصور أن شاعراً يقول شفاهة ، يؤلف شعراً يقسم فيه الكلمة نصفين نصف للشطرة الأولى ونصف للثانية ؛ فإن فى هذا تكلفاً وتعسفاً واضحاً ، والذى أتصوره أن التفعيلات فى هذا البحر تسير فى دائرة قد تنتهى فيها التفعيلة فى الشطرة الأولى مع نهاية كلمة ، وقد تنتهى وقد استغرقت جزءاً من الكلمة فالتفعيلة الأولى قد انتهت عند ساكن اللام المضعَّفة فى (مقلده) وبدأت التفعيلة الثانية من متحرك اللام وانتهت عند ياء أسيل فى حين انتهت التفعيلة الأولى من الشطر الثانى مع نهاية (خدِّه) .

وإذا تأملنا التدوير فى الشعر الحديث أو الحر فإننا نجد الشعراء جميعهم ـ إلا القليل النادر ـ يعمدون إلى تقسيم التفعيلة نفسها بمعنى أن جزءاً من التفعيلة يكون فى شطر ويأتى الجزء الآخر فى السطر الذى يليه ومن هؤلاء الذين اتبعوا تلك الطريقة ، جورج غانم حيث يقول(١٠٨) :

لأهتف قبل الرحيل .
ترى يا صفار الرعاة يعود الرَّ .
فيق البعيد .

فهو من أجل الوزن قسم الكلمة نصفين كما فعل الشاعر القديم فى الشعر العمودى وهو خطأ ناقشته بالتفصيل الشاعرة نازك الملائكة ، حيث إن هذا شئ لا ضرورة له ففى وسعه أن يقول فى سطر واحد متناسق :

« ترى يا صغار الرعاة يعود الرفيق البعيد »(١٠٩) .

وترى الشاعرة أن التدوير فى الشعر الحر ممتنع ولا يجوز الشاعر من هؤلاء أن يستخدم التدوير بصورته التقليدية ، وعرضت لذلك أسباباً هى :

أولاً : لأن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد .. وذلك يتضمن الحقائق التالية :

أ ـ إن التدوير ملازم للقصيدة التى تنظم بأسلوب الشطرين وحسب .

ب ـ إن التدوير يعنى أن يبدأ الشطر التالى بنصف كلمة وذلك غير مقبول فى شطر مستقل .

وإنما ساغ فى الشطر الثانى من البيت لأن الوحدة هناك هى البيت الكامل لا شطره ، وأما فى الشعر الحر فإنَّ الوحدة هى السطر ، ولذلك ينبغى أن يبدأ بكلمة لا بنصف كلمة .

جـ ـ إن شعر الشطر الواحد ينبغى أن ينتهى كل شطر فيه بقافية (أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود قافية) .

ومن خصائص التدوير أنه يقضى على القافية لأنه يتعارض معها تمام التعارض »[110] .

ولكن العروض الحديث أصبح يتعامل مع التدوير ، ليس بمعنى تقسيم كلمة فى سطرين وإنما بتقسيم التفعيلة نفسها فى سطرين ومن ثم فى كلمتين : يقول الدكتور محمد أحمد العرب :

« التدوير مصطلح عروضى قديم ، وهو اشتراك الشطر الأول والثانى من البيت الشعرى ، فى كلمة واحدة .. ثم انتقل فى الشعر الحر إلى نهاية الجملة الشعرية فوصلها بأول الجملة بحيث صارت القصيدة أو المقطع نَفَسًا واحدًا لو وقف القارئ قبل تمام المقطع أو القصيدة المدورة لحدث الكسر العروضى »[111] .

ويرى الدكتور على عشرى زايد أن « مصطلح التدوير أصبح يطلق على ظاهرة شاعت شيوعاً كبيراً فى المرحلة الأخيرة ، وهذه الظاهرة هى اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض ، حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً ، أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطول »[112] .

ولنعرض بعض النماذج التى عمد فيها الشاعر إلى التدوير .

ومن ذلك قصيدة البياتى «حجر التحول» التى يقول فيها[113] :

خرجت من نار الشعر : طقوس الحب وظل الشاعر .

كاهن هذى النار ، يصون ، بعينى طفل ، دعوته ، ويفسر .
لغز أبى الهول الصامت فى فجر حضارات ماتت ، لكن .
هاهوذا فى صخب المدن الكبرى الآن ، وما زال هو الكاهن .
يستبدل ثوب الكهنوت يرى آخر ، يخلعه الشارع والجمهور .
عليه ليدافع عن مهنته .

وكان حليفاً لليل ، وعليه أن يشرح ، فى دعوته الآن ،
النور ، ويشعل نار الأمل الأرضى ويحرث أرض الله ،
الحبلى بالثورات .
فالشعر هو العصيان .
والفرح المكتوب عليه بأن يشقى فى كل الأزمان .
وحضور وغياب لطقوس الحب بنار الكلمات .
فعلى الشاعر أن يختار
ـ ما بين ربيع الأرض المتمرد والعبد المخصى بباب السلطان .
والطبل الأجوف والقيثار .
والثائر والشحاذ .

* * *

ولو تأملنا الأبيات لوجدنا الظواهر الفنية الثلاث متحققة (التدوير والتضمين والاستدارة) .

فالسطر الأول ينتهى بلفظة « الشاعر » التى انتهت بمتحركين ، وجاءت لفظة كاهن لتبدأ بمتحرك وساكن .

أى أن التفعيلة «فعلن قد انقسمت إلى قسمين : الأول فى آخر السطر والثانى فى أول السطر التالى ، وهذا يمثل تضمينا لأن الجملة : «وظل الشاعر كاهن هذى النار

يصون بعيني طفل دعوته » جملة واحدة ولأن جملة يصون هي (خبر ظل) ، وهي جملة استغرقت جزءاً من سطرين .

ومثل ذلك قوله « ويفسر لغز أبي الهول » حيث جاءت (يفسر) في نهاية السطر الثاني وباقي الجملة في السطر الثالث كما أن التفعيلة « فعلن قد استغرقت جزءاً من (يفسر) وجزءاً من (لغز) .

لكن السطر الثالث انتهى بلفظة « لكن » أي « فعلن » .

وبدأ الشطر الثالث بسبب خفيف « /ه » و « فعلن » أي فاعلتن وهذا غير ممتنع في المتدارك حين يستخدمه الشاعر في قصيدته من الشعر الحر ، بل إن بعض الشعراء يرى أن تحريك الحرف الأخير دون إشباع في قصيدة الشعر الحر جائز .

يقول الشاعر صلاح عبد الصبور « إن تحريك الحرف الأخير يمارسه جميع من يكتبون الشعر الحديث رغم تحريم الأقدمين له »[١١٤]

وقد يثار سؤال هو : لماذا لم يتصل التدوير بالتضمين في الشعر العمودي كما هو في الشعر الحر : والجواب واضح جلي : هو أن التدوير في الشعر العمودي يحدث في البيت الواحد بين شطريه ، ولهذا فإنه لا يعد تضميناً حيث إن هذا لا يمثل تفتيتاً لجملة ، وحيث إنه موجود شكلياً فقط ، أمَّا في الشعر الحر فإن التدوير يكون بين سطرين ولهذا يحدث التضمين ، لكنهما مع ذلك قد يفترقان فقد يكون هناك تضميناً دون تدوير والعكس ، وقد يتكرر التضمين والتدوير فتصبح القصيدة دائرية أو مستديرة أو يصبح المقطع مستديراً على وجه أكثر دقة وقد تحدث الاستدارة دون تضمين عندما يقدم الشاعر تركيباً لغوياً متماسكاً في أكثر من سطر شعري .

ومن ذلك قول البياتي[١١٥] :

بتراث معرى النعمان .
والمتنبي وعلى وأبي حيان .
وتراث الثورات .

أتحصن ضد اللاجدوى ورديءُ الزمن المرفوض بكل الأزمان .

وقوله أيضاً(١١٦) :

ما بين استغلال الإنسان .
لأخيه الإنسان .
وحريق الكلمات .
تولد فى رحم الأرض الثورات

وقوله أيضاً(١١٧) :

يا من أوقفنى بين الجسد المشدود كقوس والمطلق .
يا من أوقعنى فى هذا المأزق .
حطم هذا الزورق .
بصخور شواطئ يم الليل الأزرق .

فالاستدارة قد تحققت نتيجة تراكب عناصر تركيب لغوى ممتد يشغل أكثر من سطر شعرى . ففى النموذج تبدأ الجملة من قوله (بتراث) وتنتهى بالجملة « أتحصن » فالجار والمجرور المتقدم متعلق بهذا الفعل،والشاعر قد استخدم فى هذا النموذج « فاعلن » وعلتن ، فعلاتن » ، وقد جاءت القافية واضحة فى الأسطر الثلاثة :

الأول والثانى والرابع .

ولكن التركيب اللغوى اخترق هذا التركيب العروضى والصوتى وامتد ليشمل أكثر من سطر شعرى .

وفى النموذج الثانى يبدأ التركيب اللغوى بقوله : (ما بين) وينتهى بقوله : « تولد .. الثورات » .

وقد استخدم الشاعر القافية لكل سطرين لكن التركيب تجاوز النظام الإيقاعى والصوتى وامتد ليشمل أكثر من سطر شعرى .

أمَّا فى النموذج الثالث فإننا نرى أن التركيب اللغوى يشمل الأسطر الأربع حيث يقول : يا من أوقفنى .. يا من أوقعنى .. حطم .. بصخور .. فالأسطر تتراكب تراكباً وثيقاً وقد جاءت الأسطر مقفاة بقافية واحدة تنتهى بانتهاء التفعيلة .

ولا شك أن هذا النمط من التراكيب أكثر قبولاً لأنه يتمشى مع روح الشعر ، ولا يحد من التدفق الصوتى والإيقاعى للشعر .

فالشاعر فى الاستدارة لا يكسر القانون العروضى أو الصوتى من أجل التركيب اللغوى ، ولا يكسر التركيب من أجل القانون الصوتى والعروضى وإنما هو يحاول أن يوازن بينهما ، فيقدم فى إطار التركيب المطول ، وحدات عروضية تنتهى نهاية شبه طبيعية ، يلتقط عندها أنفاسه ـ دون كسر للإيقاع أو للتركيب اللغوى ـ ليستمر بعد ذلك فى إتمام تركيبه الشعرى .

أما فى التدوير ـ وبخاصة فى الشعر الحر ـ وفى التضمين فى الشعر العمودى والحر فإن الشاعر لابد أن يضحى إمَّا بشئ من وحدة التركيب أو بشئ من النظام الصوتى والعروضى « والتضمين بمعناه الدقيق ليس إلا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعرى والتركيب يمكن أن يلاحظ فى كل الأبيات »(١١٨) .

« إن ما فعله الكلاسيكيون هو محاولة التقليل من الصراع بين الصوت والمعنى إلى أبعد مدى ممكن ، فاهتموا من ناحية بتلافى التضمين ، أى تلافى الوقف القوى فى وسط البيت ، ومن ناحية أخرى بإنهاء البيت بوقفة معنوية .. وهم إذ يفعلون هذا فإنهم قللوا من الصراع ولم يلغوه ، فلضمان تقارب تام بين النظامين فلابد من موازاة بين الوقف العروضى ، والوقف المعنوى ، أى أن يكون آخر البيت مثلاً نهاية للجملة وأن يكون هناك تناسب على النحو التالى :

آخر البيت = نهاية جملة .
آخر الشطر = نهاية جملة فرعية(١١٩) .

فإذا كان هناك تركيب ممتد ، فإن هذا التركيب يتكون من وحدات لكل وحدة نهاية معنوية لكنها تكون مجتمعة مع غيرها من الوحدات تركيباً واحداً « فالعبارة كل ـ تركيبي لكن هذه الكلية عضوية أى أنها قابلة للتجزئة إلى وحدات أصغر ، جمل فرعية ، وحدات تركيبية ، وكلمات .. وما يكفينا معرفته هو أن التلاحم التركيبي له درجات مختلفة ، وهذا يعنى أن عدم الموازاة بين البحر والتركيب الذى لاحظناه فى الشعر قابل لأن يحتل أيضاً درجات مختلفة تبعاً لوقوع الوقف العروضى فى آخر البيت بين جملتين فرعيتين ، أو مجموعتين تركيبيتين ، أو وقوعه داخل مجموعة واحدة ، يمكن إذن أن نقارن من وجهة نظر « محددة » مستوى الخلاف بين الوزن والتركيب فى فترات مختلفة »[١٢٠] .

ولننظر الآن فى جزء من قصيدة « يا زمان الحزن فى بيروت » للشعر فاروق جويدة لنرى صورة من صور التضمين والتدوير ، وهو لا يمثل نوعاً من كسر البنية الإيقاعية والتركيبية ، وإن حد من تدفقها الإيقاعى ـ على الرغم من أن الشاعر حافظ على التوازن بين الإيقاع والتركيب فى أكثر قصائد ديوانه ولم يشذ عن ذلك إلا هذا الجزء الذى أعرضه والذى يقول فيه[١٢١] :

برغم الصمت والأنقاض يا بيروت
ما زلنا نناجيك
برغم الخوف والسجان والقضبان
ما زلنا نناديك
برغم القهر والطغيان يا بيروت
ما زالت أغانيك
وكل قصائد الأحزان يا بيروت
لا تكفى لنبكيك
وكل قلائد العرفان تعجز أن تحييك
فرغم الصمت ما زالت مآذننا

تكبر فى ظلام الليل
تشدو فى روابيك
وما زالت صلاة الفجر يا بيروت
تهدر فى لياليك
ورغم النار والطوفان
سوف تجئ أيام تحاسبنا
فتخلع ثوب من خدعوا
وتكشف زيف من صمتوا
وسيف الله يا بيروت رغم الصمت
سوف يظل يحميك

* * *

فكل سطر من الأسطر العشرين جاء متصلاً بغيره عدا ثلاثة أسطر هى السطر التاسع والسابع عشر والثامن عشر.

والتفعيلتان الأساسيتان هما «مفاعيلن ومفاعلتن»، وهما صورتان لتفعيلة واحدة هى مفاعلتن متحركة اللام وساكنتها وقد حدث التدوير بين كل سطرين على التوالى فى الأسطر الثمانية الأولى، ثم جاءت الأسطر التاسع والعاشر والسابع عشر، والثامن عشر، بدون تدوير مع ما يليها، ولهذا فإن التدوير كان إلى جانب ذلك بين السطرين (١١ ، ١٢)، (١٣ ، ١٤)، (١٥ ، ١٦)، (١٩ ، ٢٠) فالأسطر (١ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ١١ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٩) تنتهى بحركة وتبدأ الأبيات التى تليها بحركة وساكن ثم ثلاث حركات وساكن أو سببين خفيفين.

ولو عرض الشاعر القصيدة وفق ما يسمح به السطر المكتوب من امتداد لما جاء أى بيت من الأبيات السابقة مدوراً ولما حدث ما يشبه أن يكون تباعداً بين القانون الصوتى والإيقاعى والتركيب اللغوى. وهذه هى الأبيات طبقاً للتوافق بين الوقف العروضى والمعنوى والتركيبى دون تدوير.

برغم الصمت والأنقاض ـ يابيروت ـ مازلنا نناجيك .
برغم الخوف ، والسجان ، والقضبان مازلنا نناديك .
برغم القهر والطغيان ـ يا بيروت ـ مازالت أغانيك .
وكل قصائد الأحزان ـ يابيروت ـ لا تكفى لنبكيك .
وكل قلائد العرفان تعجز أن تحييك .
فرغم الصمت ما زالت مآذننا .
تكبر فى ظلام الليل ، تشدو فى روابيك
وما زالت صلاة الفجر يابيروت تهدر فى لياليك
ورغم الليل والطوفان سوف تجئ أيام تحاسبنا
فتخلع ثوب من خدعوا
وتكشف زيف من صمتوا
وسيف الله يابيروت رغم الصمت سوف يظل يحميك

* * *

فالأسطر لا تزيد عن خمس تفعيلات ، وهو مقبول كما أن ضم أجزاء الجملة فى سطر واحد يؤدى إلى توافق النظام العروضى مع الصوتى مع الإيقاعى مع التركيب اللغوى ، هذا التوافق الذى هو غاية الشعر والشاعر فى آن واحد .

وهو منطلق الدعوة إلى الشعر الحر .

وقد ساعد استخدام الفعل المضارع فى تلك القصيدة على تخليص الإيقاع من الأثر الذى يمكن أن يترتب على تقسيم الجملة الواحدة فى أكثر من سطر ، ولا شك أن تمكن الشاعر ، وامتلاكه لأدواته الفنية ، لم يجعلنا نشعر بذلك الأثر المترتب على تقسيم الجملة الواحدة ، وهو تقسيم لا يتفق والتقسيم الإيقاعى للبيت الشعرى كما عرضناه .

وقد أدى استخدام المدات « الحركات الطويلة » إلى تحقيق نوع من التطريب (بالمعنى اللغوى الأصيل لهذه اللفظة) .

وهو أمر لا يخفى على القارئ المتأمل .

ثالثاً : الوزن والضرورات الشعرية

ستتناول فى هذا الفصل الضرورات الشعرية التى تتصل بالوزن الشعرى . ويرى السيرافى أن « الشعر لمّا كان كلاماً موزوناً ، تكون الزيادة فيه والنقص منه يخرجه عن صحة الوزن حتى يحيله عن طريق الشعر المقصود مع صحة معناه ، استجيز فيه لتقويم وزنه ، من زيادة ونقصانٍ وغير ذلك ما لا يستجاز فى الكلام مثله وليس فى شئ من ذلك رفع منصوب ، ولا نصب مخفوض ، ولا لفظ يكون المتكلم فيه لاحناً ومتى وجد هذا فى شعر كان ساقطاً مطرحاً ، ولم يدخل فى ضرورة الشعر »[١٢٢] .

فالضرورة تأتى من أجل استقامة الوزن مع استقامة المعنى فى آن واحد ، كما أن هذه الضرورات يجب أن لا تخل بالمعنى بحيث لا تغير الضرورة معنى كلمة أو لا تسبب فى التباس المعنى بمعنى آخر كما لا تتعارض مع أوجه الإعراب الأصيلة .

وقد أشار سيبوية إلى « أنه يجوز فى الشعر ما لا يجوز فى الكلام »[١٢٣] .

وإذا نظرنا إلى الضرورات الشعرية فإننا سنرى أنها لا تتعارض مع أوجه الإعراب الأصيلة وإنما هى ضرورات تقع فى أمور لا تمس صميم البنية الإعرابية كما أنها تسير فى بعض الوجوه وفقاً لقياس خاص سنشير إليه فى حينه .

وقد حصر السيرافى ضرورات الشعر فى سبعة أوجه « وهى الزيادة ، والنقصان ، والحذف ، والتقديم ، والتأخير ، والإبدال ، وتغيير وجه من الإعراب إلى وجه أخر على طريق التشبيه ، وتأنيث المذكر ، وتذكير المؤنث »[١٢٤] .

والذى يلفت النظر فى هذا المجال أن الضرورات الشعرية تمثل نوعاً من الخروج عن الإطار اللغوى فى سبيل تطويع لفظة أو عبارة للسياق الشعرى أو بمعنى آخر للوزن وهذا أمر غاية فى الأهمية والخطورة ، فالنحو العربى قد استنبط من المستوى اللغوى الذى اعترف به الدارسون القدماء وقد استمدوا أغلب شواهده من الشعر القديم ، ولهذا فقد تأثرت فلسفة النحو ، وبناء الجملة ، وبناء الكلمة تأثراً كبيراً بهذا الأساس ، ولهذا فإننا نلاحظ قلة الضرورات الشعرية ، وجواز أكثرها ، فالنحو استنبط من لغةٍ شعريةٍ ، أى من سياقات قد طُوِّعت للشعر ، ولهذا فإن القواعد النحوية التى بين أيدينا تمثل فى المقام الأول « قواعد للّغة الشعرية » وهذا هو الذى يجعل اللغة الشعرية العربية لا تمثل انحرافاً أو انتهاكاً للقواعد العربية أو لبنية اللغة وهو أمر لم يلتفت إليه كثير من الدارسين حينما تعرضوا للغة الشعر ، فلغتنا لغة مرنة وقواعدها التركيبية أكثر مرونة بمعنى أن كل تركيب تتحقق به إصابة المعنى هو إضافة إلى النحو العربى حتى وإن بدا للبعض أنه انحراف أو انتهاك لبنية اللغة .

فلغة الشعر فى العربية تقترب كثيراً من لغة النثر الفنى ولا تختلف عنها إلا فى الوزن ، لأننا فى النثر نجد الخيال والاستعارة ، وهناك الشعر الحديث الذى لا يختلف عن الأداء النثرى إلا فى اعتماده على الوزن ومن هذا نرى قلة الضرورات الشعرية ، فهى لا تمثل ظاهرة سائدة بمعنى أننا نستطيع أن نجمع هذه الضرورات فى صفحاتٍ قليلةٍ ، وهى فى أغلبها شواهد لا تمثل إلا نفسها ولا تمثل ظاهرةً ، ولو أنها كانت لغير الوزن أو مرتبطة بمستوى من الأداء اللغوىِّ للشعر لكانت ظواهر عامة شائعة ، فالشاعر المجيد يستطيع أن يتجاوز هذه الضَّرورات ، وليس أدلَّ على تهافت هذه الضرورات من أن كثيراً من الأبيات التى جاءت شاهداً على الضرورات ، رويت بصورة لا ضرورة فيها ، ولهذا فإننا نرى أن بعض هذه الضرورات مصطنع وموضوع .

وهذه الضرورات تشتمل على ضرورات تتصل ببنية الكلمة وأخرى تتصل ببناء الجملة .

ضرورات تتصل بالكلمة :

أ ـ ضرورات الزيادة

١ ـ ما يزداد فى القوافى للإطلاق :

ويكون ذلك بزيادة واو فى حالة الرفع ، وألف فى حالة النصب ، وياء فى حالة الجر .

ومن ذلك قول زهير(١٢٥) :

صحا القلب عن سلمى وقد كاد لا يسلو   وأقفر من سلمى التعانيق والثقلو

وسواء أكُتِبَتْ الواو أم لم تكتب فإنه لابد من إشباع ضمة اللام فتنطق واواً .

ومن ذلك أيضاً قول ابن عبدربه(١٢٦) :

يا من يفند فى البكاء مولهاً   ماكان يسمع فى البكا تفنيدا
إن الذى بادَ السرور بموته   ماكان حزنى بعده ليبيدا

فالألف قد زيدت فى آخر الفعل (يبيد) إشباعاً لحركة الدال ومنه أيضاً قول ابن عبدربه(١٢٧) :

يا من عليه رداء البأس والجود   من جود كفِّك يجرى الماء فى العودِ

فهناك إشباعٌ لكرة الدَّال فى آخر الشطرين وهذا لا يكون إلا فى الشعر .

« وإنما جاز فيه هذه الزيادة .. لأنهم يترنمون بالشعر ويحدون به ، ويقع فيه تطريب لا يتم إلا بحرف المد ، وأكثر مايقع ذلك فى الأواخر ، وكان الإطلاق بسبب المد الواقع فيه الترنم وقد شبهوا مقاطع الكلام المسجع ، وإن لم يكن موزوناً وزن الشعر بالشعر فى زيادة هذه الحروف ، حتى جاء ذلك فى أواخر الآى من القرآن كقوله تعالى : ﴿ فأضلونا السبيلا ﴾(١٢٨) .

وهذه الزيادة غير جائزة فى حشو الكلام ، وإنما ذكرناها لاختصاص الشعر بها دون الكلام ، وهى جيدة مطردة ، وليس تخرجها جودتها عن ضرورة الشعر إذ كان جوازها بسبب الشعر »[١٢٩] .

وجاء هذا من منطلق التقفية ، فنحن نشبع الحركة فى القافية فقط .

٢ ـ صرف ما لا ينصرف :

ويرى السيرافى أنه جائز فى كل الأسماء مطرد فيها ، لأن الأسماء أصلها الصرف لعلل تدخلها ، فإذا اضطر الشاعر ردَّها إلى أصلها ولم تحفل بالعلل الداخلة عليها والدليل على ذلك أن مالا أصل له فى التنوين لا يجوز للشاعر تنوينه للضرورة ، ألا ترى ان الشاعر غير جائز له تنوين الفعل ، إذ كان أصله غير التنوين ، وليس يرده بتنوينه إلى حالة قد كانت له[١٣٠] .

وهو تعليل مقبول وأنا لا أستبعد أن يكون منع بعض الأسماء من الصرف جاء وفقاً لقانونى التوافق والمماثلة اللذين ينتظمان الألفاظ العربية ولهذا فإن ترك ذلك استجابة للوزن لا يمثل انحرافاً أو انتهاكاً للبنية اللفظية أو للعرف اللغوى .

ومن ذلك قول النابغة الذبيانى[١٣١] :

فلتأتينك قصائدٌ وليدفعن جيش إليك قوادم الأكوار

حيث نون « قصائد » وهى مما لا ينصرف .

ومن ذلك تنوين المنادى المبنى كما فى قول الأحوص الأنصارى :

سلام الله يا مطرٌ عليها وليس عليك يا مطرُ السلام

وينشد بالنَّصب ، فمن نصب رد الكلمة إلى أصلها . لأن الأصل فى النداء منصوب . ومن رفع ونون زاد التنوين على لفظه ، كما تفعله فيما لا ينصرف من المرفوع[١٣٢]

٤ ـ ترك صرف ما ينصرف :

وقد أجازه الكوفيون والأخفش وأباه سيبوية وأكثر البصريين ، لأنه ليس يحاول بمنع صرف ما ينصرف أصل يرد إليه(١٣٣) .

ومن ذلك قول عباس بن مرداس :

فما كان حصن ولا حابس يفوق مرداس فى مجمع

فلم يصرف « مرداساً وهو أبوه ، وليس بقبيلة »(١٣٤) .

٥ ـ تشديد ما ليس مشدداً :

ومن قول الشاعر(١٣٥) :

مهر أبى الحبحاب لا تشلى
بارك فيك الله من ذى أَلِّ
ومن موصى لم يضع قيلاً لى
خوارجًا من لفظ القسطلِّ
إذ أخذ القلوب بالأَفكلِّ

فقد شدد الأفكل والقسطل وهما مخففا اللام .

٦ ـ إظهار المدغم أى فك الإدغام :

ومن ذلك قول قعنب بن أم صاحب(١٣٦) :

مهلاً أعاذل قد جرّبت من خلقى أنى أجود لأقوام وإن ضَنِنُوا

وقول أبى النّجم العجلى(١٣٧) :

* الحمد لله العلى الأجلل

فالاستعمال فى الأول (ضنوًا) وفى الثانى (الأجلّ) .

٧ ـ تحريك المعتل :

فيما حقه أن يكون اللفظ به على السكون أو الحذف ويرى المرزبانى أن هذا رد للكلام إلى أصله مثل قاضٍ فيقول قاضى ومنه[١٣٨] :

لا بارك الله فى الغوانى هل　　يصبحن إلاّ لهن مطلب

حيث كسرت الياء وحقها التسكين فى (الغوانى) . ومنه قول الفرزدق[١٣٩] :

فلو كان عبدالله مولى هجوتُه　　ولكن عبدالله مولى مواليا

فالوجه أن يقول « مولى موالٍ » ويلغى الياء لسكونها وسكون التنوين فلما اضطر إلى تحريكها لم يصرف لتمام حركات البناء المانع من الصرف[١٤٠]

٨ ـ عدم حذف حرف العلة فى الجزم :

ومن ذلك قول قيس بن زهير العبسى[١٤١] :

ألم يأتيك والأنباء تنمى　　بما لاقت لبون بنى زياد

وقول عبد يغوُث بن وقاص[١٤٢] :

وتضحك منى شيخة عبشمية　　كأن لم ترى قبلى أسيراً يمانياً

فقد ترك الشاعر حذف الياء فى (يأتيك) وترك حذف الألف فى (ترى) حتى يستقيم الوزن . وترك الحذف هنا ليس مستوى لغوياً متميزاً وإنما هو مخالفة لقواعد لغوية لضرورة الوزن .

٩ ـ قطع ألف الوصل :

ومن ذلك قول حسان[١٤٣] :

لتسمعن وشيكاً فى دياركم　　ألله أكبر يا ثارات عثمانا

ومنه قول قيس بن الخطيم(١٤٤) :

إذا جاوز الإثنين سرٌّ فإنه بنشر وإفشاء الحديث قمين

فقد قطع الألف فى « الإثنين » لضرورة الوزن وتروى الخلّين .

١٠ ـ زيادة ياء فى الجمع فيما ليس حكمه أن يجمع بالياء :

ومن ذلك قول الفرزدق(١٤٥) :

تنفى يداها الحصا فى كل هاجرة نفى الدراهيم تنقاد الصياريف

والأصل (الدراهم) و(الصيارف) وقد زاد الياء لضرورة الوزن قياساً على مصابح ومصابيح ، وقنادل وقناديل ، وقد يكون إثبات الياء لغة فى هذه الصيغ .

١١ ـ مد المقصور كقول الشاعر(١٤٦) :

سيغنينى الذى أغناك عنى فلا فقر يدوم ولا غِناء

فقد مد الشاعر لفظة (غنى) وتكون من الضرورات القبيحة إذا التبس المعنى كما أنّه ليس لذلك أصل يقاس عليه فى رأى بعض الدارسين .

« فأهل البصرة يجيزون قصر كل ممدود ولا يفرقون بين بعضه وبعض ، ولا يجيزون مد المقصور ، إلا الأخفش ومن تبعه .. وكان الأخفش يجيز مد كل مقصور كما أجيز قصر كل ممدود من غير استثناء ولا شرط »(١٤٧) .

١٢ ـ زيادة نون خفيفة أو ثقيلة :

فى الشعر فى غير الموضع الذى تزاد فيه .

ومن ذلك قول جذيمة الأبرش(١٤٨) :

ربما أوفيت فى علَم ترفعن ثوبى شمالات

حيث أدخل النون على ترفعن على خلاف العرف اللغوى .

١٣ ـ إلحاق نون الجمع مع الاسم المضمر:

فى مثل الضاربوه ومن ذلك[١٤٩] :

هـم القـائـلـون الخير والآمرونه إذا ماخشوا من محدث الأمر مفظعا

ومن الشعراء من يثبت النون ويحذفها وفقاً للوزن الشعرى كما فى قول الأعشى[١٥٠] :

المطـعـمـو الـلـحـم إذا مـا شـتـوا والجاعـلـو الـقـوت على الـيـاسـرِ
والشـافـعـون الجوع عـن جـارهـم حـتّـى يـرى كـالـغـصـن الـنـاضـرِ

فالشاعر لو أثبت النون فى البيت الأول لزاد سبباً خفيفاً (/ه) فى كل تفعيلة ولو حذف النون فى البيت الثانى لنقصت التفعيلة سبباً خفيفاً .

ب ـ ضرورات الحذف :

١ ـ تخفيف المشدد :

ومن ذلك قول طرفة[١٥١] .

أصحَوت اليوم أم شاقتك هِرْ   ومن الحب جنون مستعِرْ

فقد سكن المشدد حتى يستقيم الوزن وتستقيم القافية فى كل الأبيات .

٢ ـ تخفيف المشدد وتسكينه مع حذف حرف بعده :

ومن ذلك قول الأعشى[١٥٢] :

لعمرك ما طول هذا الزمن   على المرء إلاَّ عناء معنْ

أراد : معنىٍّ فحذف الياء وإحدى النونين أى « سبب خفيف » . ومنه أيضاً قول لبيد[١٥٣] :

وقَبِيلٌ من لكيز شاهدٌ   رهط مرجوم ورهط ابن المُعَلْ

فالأصل « المُعَلَّى » فحذف لأماً وحذف الألف .

٣ ـ الحذف للترخيم فى غير النداء :

حيث إن الترخيم فى النداء جائز فى الشعر وغيره من ذلك قول الشاعر[١٥٤] :

ألا أضحت حبا لكم رِمَاما   وأضحت منك شاسعة أُماما

فقد حذف الشاعر التاء من أمامة وهى ليست منادى ولا تصلح له .

« والوجه الثانى من الترخيم : أن يرخم الاسم فيبقى من حروفه ما يدل على جملة الكلمة من غير مذهب ترخيم الاسم المنادى وهذا أيضاً من ضرورات الشعر »[155] .

ومن ذلك قول علقمة بن عبده[156] :

كأن إبريقهم ظبى على شرف مفدّم بسبا الكتان ملثوم

أراد بسبائب الكتان فحذف حرفين ليستقيم الوزن .

ومما يشبه الترخيم قول الشاعر[157] :

أوراعيان لِبعران لنا شردت كى لايحسّان من بُعراننا أثراً

أراد كيف لا يحسان لأن معنى كى لا يجوز .

٤ ـ قصر الممدود :

وقد تحدثنا عن جوازه .

ومن ذلك قول الأعشى[158] :

والقارح العدّا وكلُّ طمرّةٍ . ما إن تنال يدُ الطويل قَذَالَها

فالأصل « العداء » .

وقيل فى جواز قصر الممدود « إن قصر الممدود تخفيف ، وقد رأينا العرب تخفف بالترخيم وغيره ، ولم نرهم يثقلون الكلام بزيادةالحروف ، كما يخففون بحذفها فذلك فرق ما بينهما » .

« وشئ آخر وهو أن قصر الممدود ، إنمّا هو حذف زائد فيه ورده إلى أصله ، ومد المقصور ليس براد له إلى أصل »[159] .

وهى فلسفة تستند إلى رؤية عميقة فالضرورة تتيح لنا التخفيف لا التزيد لأن الزيادة تكون ابتداعاً لا يجرى على قياس بينما التخفف اتباع يجرى على قياس .

٥ ـ حذف النون الساكنة :

من الحروف التى بنيت على السكون ، نحو من ، لكن وإنما تحذف لالتقاء الساكنين أو لضرورة الوزن ومن ذلك قول النجاش الحارثى[١٦٠] :

فلست بآتيه ولا أستطيعه ... ولاكِ اسقنى إنْ كان ماؤك ذا فضلِ

فالأصل « ولكن » .

ومنه قول الأعشى[١٦١] :

وكأن الخمر المدامة مل إسـ ... ـفنط ممزوجة بماء زلالِ

فالأصل « من الإسفنط » وتروى فى ديوانه :

وكأن الخمر العتيق من الإسـ ... ـفنط ممزوجة بماء زلالِ[١٦٢]

ومن ذلك قول ثابت بن قطنة[١٦٣] :

ولا أرى أنَّ ذنبا بالغٌ أحدا ... م الناس شركاً إذا ما وَحَّدوا الصَمَدَا

فالأصل (من الناس) .

٦ ـ حذف التنوين :

ومن ذلك قول حسان[١٦٤] :

لو كنت من هاشم أو من بنى أسد ... أوعبد شمس أوأصحاب اللوا الصيد

أو فى الذؤابة من تيم وإخوتها ... أو من بنى جمح الخضر الجلاعيد

حيث إن الصحيح أن يقول « جمح الخضر » أى أن تكون جمح منونة الآخر .

ومن ذلك حذف النون فى جمع المذكر السالم العامل كقول الأعشى[١٦٥] :

المطعمو اللَّحمَ إذا ماشتوا   والجاعلُو القوت على الياسر
والشافعون الجوع عن جارهم   حتى يرى كالغصن الناضر

فقد حذف الشاعر النون فى (المطعمو) و(الجاعلو) حتى يستقيم الوزن .

٧ ـ حذف الياء فى حالة الإضافة ومع الألف واللام :

كقول خفاف[١٦٦] :

كنواح ريش حمامة نجدية   ومسحت باللثين عَصْف الإثمد

فالأصل (نواحى) وحذفت الياء لضرورة الوزن .

٨ ـ حذف ياء الإشباع أو واو الإشباع من هاء الكتابة المتصلة :

ولايجوز حذف الواو والياء مما قبله متحرك إلا فى الشعر كقول الشاعر[١٦٧] .

أو مُعْبر الظهر يُنبى عن وَلِيَّتِهِ   ماحَجَّ ربُّه فى الدنيا ولا اعتمرا

فبقيت الضمة فى (ربهُ) ولم تشبع الحركة ليستقيم الوزن .

ومن حذف الياء قول الشاعر[١٦٨] :

فإن يك غثًا أو سميناً فإننى   سأجعل عينيه لنفسه مقنعاً

فقد حذفت الياء من نفسه وبقيت الكسرة ليستقيم الوزن .

٩ ـ حذف الواو والياء من « هو » و « هى » :

ومن ذلك قول الشاعر[١٦٩] :

فبيناه يشرى رحله قال قائل   لمن جمل رخو الملاط نجيب

فالأصل بينا هو ، ولست أرى قبحاً فى ذلك بل إننى لا أعدها ضرورة ولا أرى مانعاً من استخدامها فى النثر .

أما حذف ياء هي فمنه قول الشاعر[١٧٠] :

دار لسعدى إذهِ من هواكا

أراد إذ هي ..

ولاشك أن هذا غير مقبول لأن الهاء يمكن أن تنوب مع بينا عن الضّمير (هو) وأن تنوب عن « هى » إذا ما تلت نظيرها المتصل وهو (ها) الغائبة فتقول بيناهُ وبيناهَ أمّا مع إذ فإن الأمر يبدو غير مستساغ ولا مقبول .

١٠ ـ حذف الواو الساكنة والياء السّاكنة :

إذا كان قبلهما ضمة أو كسرة ومن ذلك قول الشاعر[١٧١] :

فلو أن الأطبا كانُ حَوِلى وكان مع الأطباء الأُساة

فقد حذف الشاعر الواو واكتفى بالضمّة على النون فى «كان » الأولى حتى يستقيم الوزن .

١١ ـ حذف الفاء فى جواب الشرط الذى يجب أن يقترن بالفاء :

ومن ذلك قول الشاعر[١٧٢] :

من يفعل الحسنات الله يشكرها والشر بالشر عند الله مثلان

فالواجب أن يقول « فالله يشكرها » لأن جواب الشرط جملة اسمية وقد اضطره الوزن حذف الفاء مخالفة للعرف اللغوى .

١٢ ـ حذف حركة الاسم أو الفعل الإعرابية :

ومن ذلك قول امرئ القيس[١٧٣] :

فاليومَ أَشربْ غير مستحقب إثماً من الله ولا واغل

حيث سكن الشاعر الباء فى « أشربْ » حتى لا يختلط السريع بالكامل ويمكن أن تؤول بأن أشربْ جواب لشرط محذوف والتقدير « إن أشربْ أَشربْ » .

جـ ـ ضرورات الإبدال :

١ ـ إبدال بعض الحروف ياء :

ومن ذلك قول أبي كاهل اليشكرى[١٧٤] :

لها أشارير من لحم تتمرة من الثعالى ووخز من أرانيها

فقد قلب الباء ياء فى الثعالى وأرانيها .

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر[١٧٥] :

وبلدة ليس لها خَوَارقُ
ولضفادى جَمِّها نقانق

حيث قلب العين ياء فى ضفادى

٢ ـ إبدال الألف هاء :

ومن ذلك قول الشاعر[١٧٦] :

والله أنجاك بكفى مسلمة
من بعدما وبعدما وبعدمه

٣ ـ إبدال الألف همزة :

كقول الشاعر[١٧٧] :

فأُقسم لو لاقى هلالاً وتحته مِصك كذئب الردهة المتأوبُ
لأدأها كرهاً وأصبح بيته لديه من الإغْوال نوح مُسَلِّبُ

فقد همز الألف فى « أدأها » حتى يستقيم البيت فهو من بحر الطويل ولو لم يهمزها لأصبحت مفاعيلن « مفعولن » .

٤ ـ إبدال أسماء الأعلام :

ـ ومن ذلك إبدال (معبد) من (عبد الله) ومن ذلك قول دريد بن الصمة فى رثاء أخيه عبد الله[١٧٨] :

فإن تنسأ الأيام والدهر تعلموا بنى قارب أنَّا غضاب بمعبد

فسماه معبداً واسمه عبد الله .

ـ ومنه إبدال (سلام) من (سليمان) .

ومنه قول الحطيئة[١٧٩] :

فيه الرماح وفيه كل سابغة بيضاء محكمة من نسج سلام

أراد من نسج سليمان عليه السلام .

د ـ باب تغيير الإعراب عن وجهه :

ـ نصب ما يجب ، رفعه لملاءمة القافية :

ومن ذلك قول طرفة[١٨٠] :

لنا هضبةٌ لايترل الذل وسطها ويأوى إليها المستجير فيعصما

فالوجه « فيعصمُ » ، وقد يتأول النصب فلا يكون ثمة ضرورة .

ومنه قول الأعشى[١٨١] :

هنالك لاتجزوننى عند ذاكم ولكن سيجزينى الإله فيعقبا

فالوجه فيعقبُ وورود الضرورتين عند شاعرين كبيرين يجعلنا نميل إلى تأويلهما .

هـ ـ تأنيث المذكر وتذكير المؤنث :

ومن ذلك قول النواح الكلبى[١٨٢] :

وإن كلاباً هذه عشر أبطن وأنت برىءٌ من قبائلها العشر

فالوجه عشرة أبطن فحذف التاء ليستقيم الوزن ، ومن ذلك قول الأعشى[١٨٣] :

وتشرق بالقول الذى قد أذعته   كما شرقت صدر القناة من الدم

والوجه : (كما شرق صدر القناة) لأن الصدر مذكر والفعل له .

ضرورات تتصل ببناء الجملة

وتكون بوضع الكلام فى صورة لا يكون ترتيب مواده فيها على ما ينبغى من التقديم والتأخير. ومن ذلك :

١ ـ الفصل بين المضاف والمضاف إليه :

ومن ذلك قول الشاعر(١٨٤) :

كأنَّ أصواتَ ـ مِن إيغالهن بنا ـ أواخر الميس أصوات الفراريج

ففصل بين أصوات ، وأواخر بقوله (من إيغالهن بنا) .

ومنه أيضاً قول الشاعر(١٨٥) :

كما خط الكتاب ـ بكف يوماً ـ يهودى يقارب أو يزيلُ

أراد بكف يهودى يوماً ، فقدم يوماً وفصل بها بين كف ويهودى ومن ذلك قول عمرة الخثعمية ترثى ابنها(١٨٦) :

هما أخوا (فى الحرب) من لا أخا له إذا خاف يوماً نبوة فدعاهما

ومن ذلك قول الشاعر(١٨٧) :

أَشَمُّ كأَنَّهُ رَجُلٌ عَبُوسٌ مُعاوِدُ جُرْأَةً وَقْتِ الهَوادى

أراد : معاود وقتِ الهوادى جُرأَةً .

ومنه قول عمر بن قميئة (١٨٨)

لما رأت ساتيدما استعبرت لله دَرُّ (اليوم) من لامها

فقد فصل بين درُّ ومن لامها بـ (يوماً) .

٢ ـ وضع الفاعل مفعولاً :

ومن أمثلة وضع الفاعل مفعولاً قول الأخطل(١٨٩) :

أمَّا كليب بن يربوع فليس لها عند المفاخر إيراد ولا صدرُ
مثل القنافذ هدَّاجون قد بلغت نجران أو بلغت سوآتهم هجرُ

أراد : بلغت سوآتهم نجران أو هجر فجعل نجران وهجر تبلغان السوآت لتستقيم القافية وتظل حركة الروى واحدة .

٣ ـ الفصل بين قلما والفعل :

وجعلها تدخل على الاسم ومن ذلك(١٩٠) :

صددت فأطولت الصدود وقلما وصال على طول الصدود يطول

قلب التركيب :

وهو أن يضطر الوزن الشعرى إلى إحالة المعنى فيقلبه الشاعر إلى خلاف

ما قصد به مثال ذلك قول عروة بن الورد(١٩١) :

فلو أنى شهدت أبا معاذ غداه غدا بمهجته يفوق
فديت بنفسه نفسى ومالى وما آلوك إلا ما أطيق

أراد أن يقول فديت نفسه بنفسى فقلب المعنى وهنا وضع الكلام فى غير موضعه فيما يرى المرزبانى ومنه قول الشاعر(١٩٢) :

إن الكريم وأبيك يعتمل إن لم يجد يوماً على من يتكل

يريد من يتكل عليه فقدم وأخر .. وقال الفرزدق :

وما مثله فى الناس إلاَّ مملكاً أبو أمه حى أبوه يقاربه

وإنما أراد : وما مثله فى الناس حى يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه فتعسف هذا التعسف الشديد ووضع أشياء فى غير مواضيعها(١٩٣) :

ويرى محمد بن على الجرجانى : أن هذا يخل بفصاحة الكلام .

ويرى أن شرط هذه الفصاحة « أن لا يكون ترتيب مواد الكلام على غير ما ينبغى من التقديم والتأخير »(١٩٤)

ويرى أن هذا البيت مما يخل بالفهم . ومن ذلك قول الشاعر :

جزى ربه عنى عدىَّ بن حاتم   جزاء الكلاب العاويات وقد فعل

كان ينبغى أن يقول : جزى عدىَّ بن حاتم ربُّه ، ليعود الضمير فى ربه إلى مذكور(١٩٥) .

ولا شك أن هذه الضرورات تختص بالشعر لا من حيث كونه شعراً فقط وإنما من حيث كونه كلاماً موزوناً مقفى ، ولو كان الشاعر ناثراً لما وضع الكلام هكذا فى غير مواضعه ـ وإذا كانت بعض الضرورات السابقة مقبولة ، فإنما لأنها لا تخل بالفهم أو بالعرف اللغوى إخلالاً يؤدى إلى الالتباس أما هذه الضرورات التى يضطر فيها الوزنُ الشاعر أن يضع الكلام فى غير مواضعه ، فإنَّها ضرورات لا تليق بالشاعر المجيد ، وهى ضرورات تتصل بالوزن كما نص كثير من العلماء ومنهم السيرافى والمرزبانى وابن عصفور . وإذا الضرورات الواقعة فى إطار بناء الجملة تمثل خروجاً عن الأنماط الفصحى وإخلالاً بفصاحة الكلام .

فالقزوينى يرى أن من فصاحة الكلام خلوصه من ضعف التأليف والتعقيد ، فأمَّا ضعف التأليف فكما فى قولنا : « ضرب غلامه زيداً » فإن رجوع الضمير إلى المفعول المتأخر لفظاً ورتبة ممتنع عند الجمهور كقول الشاعر :

جزى ربه عنى عدى بن حاتم   جزاء الكلاب العاويات وقد فَعَل

والتعقيد : أن لا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد به ومنه ما يرجع إلى اللفظ وهو أن يختل نظم الكلام ، ولا يدرى السامع كيف يتوصل منه إلى معناه ، كقول الفرزدق :

* ومامثله فى الناس إلاَّ مملكا   أبو أمه حى أبوه يقاربه

فالضمير فى « أمه » للملك وفى « أبوه » للمدوح ، ففصل بين « أبو أمه » وهو مبتدأ و« أبوه » وهو خبر بـ « حى » وهو أجنبي ، وكذا فصل بين « حى » ، و« يقاربه » وهو نعت حى بـ « أبوه » وهو أجنبى ، وقدم المستثنى على المستثنى منه ، فهو كما ترى فى غاية التعقيد .

فالكلام الخالى من التعقيد اللفظى : ما سلم نظمه من الخلل ، فلم يكن فيه ما يخالف الأصل ـ من تقديم ، أو تأخير ، أو إضمار ، أو غير ذلك ـ إلاَّ وقد قامت عليه قرينة ظاهرة ـ لفظية أو معنوية[١٩٦] .

ويرى محمد بن على الجرجانى نفس الرأى تقريباً فيقول : إن الذى يخل بفصاحة الكلام أمران : أحدهما : أن لا يخل بالفهم كثيراً كقول الشاعر :

جزى ربُّه عنى عدىَّ بن حاتم   جزاء الكلاب العاويات وقد فعل

كان ينبغى أن يقول : جزى عدىَّ بن حاتم ربُّه ، ليعود الضمير فى ربه إلى مذكور بعد أن عاد الضمير إلى عدى[١٩٧] .

فالشاعر أمام ضربين من النظم : النظم الذى يتصل بالمبنى أصواتاً وحركات وسكنات والذى تكون محصلته الإيقاع أو الوزن الشعرى ، والنظم الذى يتصل بالمعنى والذى تكون محصلته حدوث الفائدة ووضوح المعنى وتمامه . والشاعر المجيد مطالب أن يوازى ويوازن بين النظمين فلا يخل طلب المعنى بالوزن ولا يخل تحقيق الوزن بالمعنى والفهم .

ويرى عبدالقاهر الجرجانى بالنسبة للنظم المتصل بحصول المعنى ، « أنه لا معنى للنظم غير توخى معانى النحو فيما بين الكلم حتى تبلغ فى الوضوح والظهور والانكشاف إلى أقصى الغاية[198] .

ويقول : واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشئ منها ، وذلك أنّا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه[199] .

وإذا كان النحو قد استنبط من نصوص شعرية ونثرية رفيعة المستوى .

فإننا لا نفرض على نظم الكلام قواعد غريبة لا يستطيع الشاعر أن ينظم من خلالها ، ومعنى هذا أن تنسيق الكلام ونظمة ليؤدى معنى فى إطار الوزن الشعرى أمر ميسور ، والإخلال بالفهم والمعنى طلباً للوزن لا يمثل مستوى شعرياً وإنما يمثل خروجاً عن النموذج الأمثل وإخلالاً بالفصاحة وإذا زاد البعد بين المعنى والمبنى ، وبين الوزن والفهم ، كان ذلك بمثابة خطأ يقع فيه الشاعر .

الهوامش

(١) القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ص ٢٨٠/٢٨١ .
(٢) ابن الأثير، المثل السائر ص ٣٥٥ ، ٣٥٩ ، ٣٦٤ .
(٣) نفس المرجع ص ٣٤٤/ ٣٤٥ .
(٤) العمدة لابن رشيق ص ٦٩ .
(٥) الإيضاح للقزويني ص ٢٨٢ .
(٦) العمدة ص ٦٩ .
(٧) القزويني ص ٢٨٣ .
(٨) نقد الشعر ص ٢٠٦ .
(٩) المفضليات ص ٤٠٥ .
(١٠) نقد الشعر ص ٢٠٦ .
(١١) الإيضاح ص ٢٨١ .
(١٢ : ١٨) العمدة ص ٧٠ .
(١٩ ، ٢٠) نفس المرجع ص ٧١ .
(٢١) العمدة ص ٧٢ .
(٢٢) ديوان الأعشى ص ٤٠٧ .
(٢٣) العمدة ص ٧٢ .
(٢٤) المثل السائر ص ٢٦٠ .
(٢٥) المثل السائر ص ٢٦١ .
(٢٦) الإيضاح ص ٩٦ .

(٢٧) المثل السائر ص ٢٦٢/٢٦١ .
(٢٨) نفسه ص ٢٦٢ .
(٢٩) العمدة ص ٧٣ .
(٣٠) نقد الشعر ص ٢١٠ .
(٣١) نقد الشعر ص ٢١١ .
(٣٢ : ٣٤) نفسه ص ٢١٠/ ٢١١ .
(٣٥) العمدة ص ٧٣ .
(٣٦) العمدة ص ٦٩ .
(٣٧) العمدة ص ٥٠ .
(٣٨) كتاب الصناعتين ، ص ٣٠٨ .
(٣٩) نقد الشعر ص ١٤٤ .
(٤٠) الإيضاح ص ٣١٣ .
(٤١ ، ٤٢) العمدة ص ٥٢ .
(٤٣) الصناعتين ص ٣٠٩ .
(٤٤) الصناعتين ص ٣٠١ .
(٤٥) نقد الشعر ص ١٦٨ .
(٤٦) نقد الشعر ص ١٦٧ .
(٤٧) العمدة ص ٥٧ .
(٤٨) العمدة جـ ٢ ص ٥٧ .
(٤٩) الصناعتين ص ٣٠١ .
(٥٠ ، ٥١) الإيضاح ص ٣٠٥ .
(٥٢ : ٥٣) كتاب الصناعتين ص ٣٠١/
(٥٤) الإشارات والتنبيهات ص ١٥٧ .
(٥٥ ، ٥٦) الصناعتين ص ٣٠٢/٣٠١ .
(٥٧) العمدة جـ ٢ ص ٥٨ .
(٥٨) ديوان الأعشى ص ١٠٥ .

(٥٩ : ٦٢) العمدة ص ٥٧/ ٩٨ .
(٦٣ : ٦٤) العمدة ص ٥٩ جـ ٢ .
(٦٥ ، ٦٦) العمدة ص ٤٥ جـ ٢ .
(٦٧) الإيضاح ، ص ٣١٣/ ٣١٤ .
(٦٨) الإيضاح ص ٣١٤ .
(٦٩) الإيضاح ص ٣١٤ .
(٧٠/ ٧١) الإيضاح ص ٣١٥ .
(٧٢) الصناعتين ص ٣١٠ .
(٧٣ : ٧٨) كتاب الصناعتين ص ٣١١/ ٣١٢ .
(٧٩) ديوان عمر بن قميئة ص ١٠٦ / ١١٦ .
(٨٠) ديوان تأملات فى زمن جريح ، ص ٦٤ .
(٨١) ديوان الخروج من النهر ص ٨٣ .
(٨٢) ديوان مملكه السنبلة ص ١٠٦ .
(٨٣) الأعمال السياسية ص١٠٣ .
(٨٤) عزف ناى قديم ص ١٨/١٩ .
(٨٥) ديوان إلى مسافرة ص ١٩/٢٠ .
(٨٦) ديوان قصائد ص ١٠٠ .
(٨٧) اللسان مادة ضمن .
(٨٨) الكافى ص ١٦٦ .
(٨٩) الكافى ص ١٦٦ .
(٩٠) اللسان مادة ضمن .
(٩١) ديوان ابن المعتز ص ٤١٩ .
(٩٢) د . محمد محمد حسين ، ديوان الأعشى المقدمة ص ٤٥ .
(٩٣) ديوان امرئ القيس : ص ١٠٢ .
(٩٤) ديوان امرئ القيس : ص ٦٥ .

(٩٥) ديوان الأعشى : ص ٨٥ .
(٩٦) ديوان الأعشى ص ١٧٥ .
(٩٧) المفضليات ص ٢٤٢ .
(٩٨) ديوان الأعشى ص ٣٠٩ .
(٩٩) ديوان النابغة ص ١٢٦ .
(١٠٠) ديوان الأعشى ص ٣٠٣ .
(١٠١) اللسان مادة ضمن .

(١٠٢) ديوان الأعشى ص ٢٨١ .
(١٠٣) ديوان الأعشى ص ١٣٧ .
(١٠٤) العمدة جـ ١ ص ١٧٨/١٧٧ .
(١٠٥/ ١٠٦) نظر نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، ص ١١٦/١١٢ .
(١٠٧) ديوان الأعشى ص ٢٣٥ .
(١٠٨) قضا الشعر المعاصر ص ١٠٨ .
(١٠٩) المرجع السابق ص ١١٩ .
(١١٠) نفس المرجع ص ١١٨/١١٧ .
(١١١) ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر ص ٦٣ .
(١١٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٩٢ .
(١١٣) ديوان مملكة السنبلة ، ص ٩٥ ، ٩٦ .
(١١٤) مسرحية الحلاج ص ١١٧ .
(١١٥) البياتى ، مملكة السنبلة ص ١٠١ .
(١١٦) نفسه ص ١٠٩ .
(١١٧) نفسه ص ٦٣ .
(١١٨) جون كوين ، بناء لغة الشعر ص ٧٥ .
(١١٩) نفس المرجع ص ٧٧/٧٦ .
(١٢٠) المرجع السابق ص ٧٨/٧٧ .

(١٢١) ديوانه / شئ سيبقى بيننا ص ١٠٨/١١٠ .
(١٢٢) أبوسعيد السيرافى ، ضرورة الشعر ، ص ٣٤ . وانظر فى هذا المعنى ضرائر الشعر لابن عصفور ص ١٠٣ .
(١٢٣) سيبوية ، الكتاب ، جـ ١ ص ٢٦ .
(١٢٤) السيرافى ، نفسه ، ص ٣٤ .
(١٢٥) ديوان زهير ص ٩٦ .
(١٢٦) ديوان ابن عبدربه ص ٥٩ .
(١٢٧) نفسه ص ٥٤ .
(١٢٨) سورة الأحزاب الآية ٣٣ .
(١٢٩) السيرافى نفسه ، ص ٣٨/٣٩ .
(١٣٠) ضرورة الشعر ص ٣٩/٤٠ .
(١٣١) ديوان النابغة ص ٥٥ .
(١٣٢) ضرورة الشعر ، ص ٤٢/٤٣ .
(١٣٣) نفسه ص ٤٣ .
(١٣٤) نفسه ص ٤٤ .
(١٣٥) الكتاب لسيبوية جـ ١ ص ٢٩ .
(١٣٦) الموشح ص ٨٦ .
(١٣٧) الموشح ص ٨٦ .
(١٣٨) ضرورة الشعر ص ٢٩ ، والموشح ص ٨٦ .
(١٣٩) الموشح ص ٨٦ ، وضرائر الشعر ص ٤٢ .
(١٤٠) ضرورة الشعر ، ص ٦٥/٦٦ .
(١٤١) الموشح ص ٨٦ .
(١٤٢) المفضليات ص ١٥٨ .
(١٤٣) ضرورة الشعر ص ٧٠ .
(١٤٤) ديوان قيس بن الخطيم ص ١٦٢ .
(١٤٥) كتاب سيبوية ص ٢٨ .

(١٤٦) الموشح ص ٨٤ .
(١٤٧) ضرورة الشعر ٩٤/٩٥ .
(١٤٨) نفسه ص ٧٥ .
(١٤٩) الموشح ، ص ٨٦ .
(١٥٠) ديوان الأعشى ص ١٩٥ .
(١٥١) ديوان طرفه ، ص ٦٧ .
(١٥٢) ديوان الأعشى ص ٦٥ .
(١٥٣) ديوان لبيد ص ٧٠ .
(١٥٤) ضرورة الشعر ص ٨٤ .
(١٥٥) ضرورة الشعر ص ٨٨ .
(١٥٦) ديوان علقمة بن عبده ص ٧٠ .
(١٥٧) ضرورة الشعر ص ١١٤ .
(١٥٨) ديوان الأعشى ص ٧٩ .
(١٥٩) ضرورة الشعر ص ٩٩ .
(١٦٠) كتاب سيبوية جـ ١ ص ٢٧ .
(١٦٠) ضرورة الشعر ص ١٠٠ .
(١٦٢) ديوان الأعشى ص ٥٥ .
(١٦٣) ضرورة الشعر ص ١٠١ .
(١٦٤) ديوان حسان ص ٣٤٤/٣٤٥ .
(١٦٥) ديوان الأعشى ص ١٩٥ .
(١٦٦) كتاب سيبويه جـ ١ ص ٢٧ .
(١٦٧) ضرورة الشعر ص ١٠٨ .
(١٦٨) المقتضب جـ ١ ص ١٧٦ ، ص ٤٠١ .
(١٦٩) الموشح ص ٨٥ .
(١٧٠) كتاب سيبوية جـ ١ ص ٢٧ .
(١٧١) ضرورة الشعر ص ١١٢ .

(١٧٢) خزانة الأدب جـ ٢ ص ٤٩ .
(١٧٣) ديوان امرئ القيس ص ١٧٣ .
(١٧٤) المقتضب جـ ١ ص ٣٨٢ ، وضرائر الشعر ص ٢٢٦ .
(١٧٥) المقتضب جـ ١ ص ٣٨٢ .
(١٧٦) ضرورة الشعر ص ١٣٧ .
(١٧٧) ضرورة الشعر ص ١٣٣ .
(١٧٨) ضرورة الشعر ص ١٤٥ .
(١٧٩) نفسه ص ١٤٤ ، وديوان الحطيئة ص ١٢٨ .
(١٨٠) ديوان طرفة ص ١٣٩ .
(١٨١) ديوان الأعشى ص ١٦٧ .
(١٨٢) ضرورة الشعر ص ٢٠٨ .

(١٨٣) ديوان الأعشى ص ١٧٣ .
(١٨٤) المقتضب جـ ٤ ص ٣٧٦ .
(١٨٥) نفسه ص ٣٧٧ .
(١٨٦) ضرورة الشعر ص ١٨٠ .
(١٨٧) المقتضب جـ ٤ ص ٣٧٧ .
(١٨٨) ديوان عمر بن قميئة ص ١٨٢ .
(١٨٩) ضرورة الشعر ص ١٧٣ ، وديوان الأخطل جـ ١ ص ٢٠٩ .
(١٩٠) كتاب سيبوية جـ ١ ص ٣١ .
(١٩١) الموشح ص ٧٧ .
(١٩٢/١٩٣) الموشح ص ٨٨ .
(١٩٤) الإشارات والتنبيهات ص ١٠ .
(١٩٥) نفسه ص ١١/١٠ .
(١٩٦) الإيضاح للقزويني ص ٧٦/٧٥ .
(١٩٧) الإشارات والتنبيهات ، ص ١١/١٠ .

(١٩٨) دلائل الإعجاز ص ٢٣٨
(١٩٩) نفسه ص ٦٦/٦٧

الفهرســت

مقدمــة : ٣

مـدخــل : ٧

* **الإطار الموسيقى للشــعر العربى** ٨

* **التشكيل الموسيقى والـمحتوى الشعرى** ٢٠

الفصل الأول : العروض الوظيفى الميسر ٣١

أولاً : علم العروض ودراسة موسيقى الشعر ٣٣

ثانياً : الوزن الشعرى ٣٧

ثالثاً : التفاعيل ٤٠

رابعاً : أوزان الشعر العربى ٤٣

١ ـ بحر الطويل ٤٣

٢ ـ بحر الوافر ٥١

٣ ـ بحر الكامل ٥٤

٤ ـ بحر البسيط ٦٣

٥ ـ بحر الرمل ٧٠

٦ ـ بحر المديد ٧٧

٧ ـ بحر الخفيف ٨٣

٨ ـ بحر الرجز ٨٩

٩ ـ بحر السريع	٩٨
١٠ ـ بحر المتقارب	١٠٥
١١ ـ بحر المنسرح	١١٠
١٢ ـ بحر الهزج	١١٤
١٣ ـ بحر المضارع	١١٧
١٤ ـ بحر المتدارك	١١٩
١٥ ـ بحر المجتث	١٢٤
١٦ ـ بحر المقتضب	١٢٦
الفصل الثانى : القافية والتكرار الصوتى	١٣٧
أولاً : القافية	١٣٩
أ ـ مفهوم القافية	١٣٩
ب ـ المصطلحات الخاصة بحروف القافية	١٤١
جـ ـ عيوب القافية	١٤٥
د ـ أنواع القوافى من حيث المتحركات والسواكن	١٤٩
هـ ـ أنواع القوافى من حيث الإطلاق والتقييد	١٥٠
و ـ الالتزام	١٥٢
ثانياً : القافية الداخلية	١٥٥
ثالثاً : التكرار الصوتى	١٦١
١ ـ التكرار	١٦٢
٢ ـ التقسيم ـ القوافى المتعددة	١٦٩
٣ ـ رد الاعجاز على الصدور	١٧٢
٤ ـ المجاورة	١٧٣
٥ ـ التذييل أو التطريف	١٧٤
٦ ـ التوشيع	١٧٤

٧ ـ التطريز ١٧٤
٨ ـ التشطير ١٧٥
٩ ـ التركيب المعكوس أو المقلوب أو المتقابل ١٧٦
١٠ ـ التوشيح أو التبيين ١٧٧
١١ ـ تشابه الأطراف ١٧٨
١٢ ـ الترديد ١٧٩
١٣ ـ التعطف ١٨١
١٤ ـ الإرصاد أو التسهيم ١٨١
١٥ ـ التفويف ١٨٢
١٦ ـ التسميط ١٨٣
١٧ ـ الموازنة ١٨٣
رابعاً : التمثيل الصوتى للمعانى ١٨٤
الفصل الثالث :
التناسب بين الإطار الموسيقى والبناء اللغوى للشعر ١٩٧
أولاً : ظواهر تمام البناء اللغوى دون الإطار الموسيقى ١٩٩
أ ـ فى الشعر العمودى : ١٩٩
١ ـ الحشو ٢٠٠
٢ ـ الاستدعاء ٢٠٧
٣ ـ التتميم ٢٠٩
٤ ـ الإيغال ٢١٢
٥ ـ الاعتراض ٢١٧
٦ ـ الالتفات ٢١٩
ب ـ فى الشعر الحر ٢٢٣

ثانياً : ظواهر تمام الإطار الموسيقى دون البناء اللغوى ٢٢٩
التضمين والتدوير والاستدارة ، فى الشعر العمودى والحر ٢٣٠
ثالثاً : الضرورات الشعرية ٢٤٧
أولاً : ضرورات تتصل بالكلمة ٢٤٩
ثانياً : ضرورات تتصل ببناء الجملة ٢٦٣

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٨٩/٣٠٠٤

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٢١٠٧ - X

جمع المؤلفُ فى هذا الكتاب كلَّ ما يتصل بموسيقى الشعر ، وما يتعلق بالبناء الموسيقى للشعر العمودى والحر ، وقد درس فى هذا الجزء الوزن الشعرى ، وعلاقته بالتركيب اللغوى ، وحدَّد المستويات الموسيقية للشعر العربى : الإيقاعية والصَّوتية .

ودرس التمثيل الصوتى للمعانى ، والعلاقة بين الوزن والمحتوى الشعرى .

وقدَّم دراسةً متكاملةً للعروض الشعرى خَلَّصها من التعقيد ومن كلِّ ما من شأنه أن يخرج العروض عن مهمته بوصفه علماً قياسيًّا .

كما درس القافية ، والتكرار الصوتى ، والتناسب بين الإطار الموسيقى والبناء اللغوى للشعر ، وهى موضوعات ظلَّت بعيدة عن الدراسات الموسيقية للشعر ، على الرغم من علاقتها الحميمة بها .

وقد أضاف إلى دراسته الوصفية بعداً نقديًّا ، فضلاً عمَّا استدركه فى دراسته للعروض .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب